This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

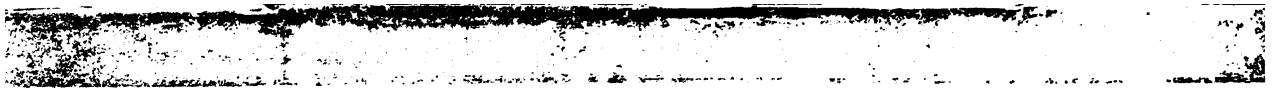
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES



EDUARD WERNDL
STEYR

Ein Buch

der

Einleitung zu allen Ausgaben deutscher Classiker und Dichter.

Langewiesche, Wilhelm

Poetik.

Die Lehre von den Formen und Gattungen

der

deutschen Dichtkunst.

Entworfen von

Dr. Ernst Kleinpaul.

Sechste,

von Freundeshand verbesserte und vermehrte Auflage.

Erster Theil.

Die Dichtungsformen.

Barmen, 1868.

W. Langewiesche's Verlagshandlung.

PN1044
L36

Gedruckt bei L. Langewieſche in Barmen.

Inhalt des ersten Theils.

Die Dichtungsformen.

Seite

Vorworte. III

Einleitung. Von Wesen und Form der Poesie. 3

Das Schöne und die schönen Künste §. 1. Definition und Wesen der Dichtkunst 2. 3. Kunst- und Volkspoesie. 4. Drang und Zweck des Dichters 5. Unterschied von der Prosa 6. Gehalt und Form 6. Nothwendigkeit der Formenkenntniß 7.

Erster Abschnitt. Von den Silben, ihren Tongraden und ihrer Classifizirung für den Versbau. — **Prosodik.** 16

Raummessung §. 9. Zeitmessung 10. Quantität 11. Tonmessung 12—29. Tongrade 13. Geschichtliches 14. Gesetze der Betonung 18—25. Qualität 18. Einfluß des Silbenwerths u. der Stellung im Verse 19—22. Eigensinn des Sprachgebrauchs 25. Vorzug unserer vor den alten Sprachen 29.

Zweiter Abschnitt. Von Rhythmus, Metrum, Versgliedern und Versen. — **Metrik.** 44

Rhythmus §. 30. Hebungen und Senkungen, Arsis und Thesis 31. 32. Metrum 33. Versglied, Versfuß und Wortfuß 34. Jambus, Trochäus, Anapäst, Daktylus und Spondäus 35. Die 28 antiken Füße 36. Der Vers und seine Skandirung 38. Verseinschnitte, Cäsur und Diärese 40—43. Auftakt 44. Eintheilungen der Verse 45.

Dritter Abschnitt. Von den **Versarten.** 63

1) Jambische Verse §. 46—53. Blankvers 48. Trimeter 49. Alexandriner 50. Neuerer Nibelungenvers 51. Choliambus 52. 2) Trochäische Verse 54—58. 3) Daktylische Verse 59. 4) Anapästische Verse 60. 5) Jambisch-anapästische Verse 61. 6) Trochäisch-daktylische Verse 62. 7) Trochäisch-jambische Verse 63. 8) Daktylisch-spondeische Verse 64—70. Hexameter 65—69. Pentameter 68. Distichon 69. 9) Accentverse 71. Silbenzählungsverse 72. Regellose Verse 73. Makamen 73. Knittelverse 73.

Vierter Abschnitt. Vom **Reim**, einschließlich der Assonanz und Alliteraton. 93

Gleichklang im Allgemeinen §. 74. Assonanz, Stimmreim 75. Alliteration, Stabreim 76. Annomination 77.

Seite

Der eigentliche Reim 78—93. Stumpfe und klingende, männliche, weibliche, gleitende und schwebende Reime 79. Der identische, der reiche Reim 79. Der Anfangs-, Binnen-, Mittel-, Ketten-, Doppel-, Echo- und Endreim 80. 81. Ungetrennte, gekreuzte, umarmende, verschränkte, unterbrochene Endreime 81. Bedingungen und Vorschriften für den Reim 83—92.

Fünfter Abschnitt. Von den **Strophen.** 114

Allgemeine Gesetze für sie §. 95—102. Deutsche Reimstrophen 104—113. Nibelungenstrophe 108. Haupt-, Grund-, Gegen- und Nachstrophe 113. Antike Strophen 114—119. Mißgriffe der Deutsch-Antiken 115. 116. (auch 14. 15. 31. 32. 35. 36. 44. 49. 65. 66. ꝛc.) Ausländische moderne Strophen 120—140. Stanzen 120—122. Madrigal 123. Terzine 124. Ritornell 125. Sonett 126—128. Canzone 129. Sestine 130. Cancion 131. Triolett 132. Rondeau 133. Dezime 134—136. Akrostichon 137. Gasel 138. Persische Vierzeile 139. Malaische Form 140.

Sechster Abschnitt. Von der **poetischen Prosa,** und von der poetischen Sprache auch innerhalb der metrischen Formen. 144

Wohlklang 142—148, der Vocale 143, der Consonanten 144. Hiatus 145. Elision 146. Prosa-Rhythmus 147. Umfang der Sätze 148. Rhythmische Malerei 149. Lautmalerei 150—152. Neuheit, Würde und Angemessenheit des Ausdrucks 153. Die Sprache als Telegraphie und Photographie 154. Redefiguren, rhetorische, 155. poetische: Epitheton, Zeitwort, Umschreibung, Distribution 156. Personification 157. Tropen: Synekdoche, Metonymie, Allusion, Metaphor, Allegorie 158. Die Vergleichung 159. Mißbrauch der Figuren und Tropen, Katachresen 160.

Beispiele Nr. 1—145. 178

Erklärung.

Da meine veränderte amtliche Stellung und verschiedene Arbeiten anderer Art mich gegenwärtig gar sehr in Anspruch nehmen, so gereicht es mir zur besonderen Freude, die weitere Vervollkommnung des gegenwärtigen Büchleins meinem, von mir in den Vorworten zur ersten, zweiten und dritten Auflage erwähnten ungenannten Mitarbeiter an demselben — es ist der Verfasser der mit vielseitigem Beifall aufgenommenen „Vorhofklänge“ — übertragen zu dürfen.

Barmen, im Jahre 1860.

Dr. Ernst Kleinpaul,
Rektor der städtischen höhern Töchterschule.

Vorwort zur vierten Auflage.

Der vorstehenden Erklärung und dem dringenden Wunsche meines geehrten Freundes gemäß, habe ich für die gegenwärtige vierte Auflage die Revision, Weiterbildung und theilweise Umarbeitung dieser fast aller Orten mit mehr als gewöhnlichem Beifall beehrten Poetik, an der ich schon von Anfang an — und bei jeder neuen Auflage in größerem Maße — Mitarbeiter, in einzelnen Parthieen Verfasser, in andern Revisor, in andern Rathgeber war, nun — so gut ich es vermochte — allein besorgt. Mit der Berechtigung dazu ward mir auch die Pflicht, meine geringen Kräfte gewissenhaft daran zu wenden. Fast jeden bisherigen Satz des Büchleins habe ich aufs neue geprüft, und nach Maßgabe dieser Prüfung ihn entweder belassen oder geändert, erweitert, abgekürzt oder durch Anderes ersetzt. — Zugleich forderte auch, was seit

Herstellung unserer dritten Auflage Werthvolles von andern Autoren — besonders von Vischer, Carriere, Gottschall und Viehoff, — auf diesem Gebiete geleistet worden ist, unabweisbar meine Beachtung. Einzelnes davon, so weit ich es nicht nur als richtig und wichtig, sondern auch als dem Zwecke unseres Werkchens entsprechend und in letzterem noch fehlend erkannte, habe ich diesem einverleibt, — theils wörtlich mit Nennung der Quelle, theils in freier und oft auch den Inhalt modifizirender Bearbeitung, nichts aber ohne sorgfältige Erwägung. Nicht blos für das Benutzte, sondern auch für jede Belehrung, die ich außerdem aus ihren Werken schöpfte, statte ich den genannten und verehrten Herren meinen herzlichen Dank ab. — Daß ich nicht in allen Punkten ihren Ansichten beipflichten konnte, wird einer Entschuldigung nicht bedürfen; wer in irgend einer Wissenschaft als selbstständiger Autor auftreten will, hat sich zwar einerseits zu hüten, auf Kosten der Sache originell zu sein, darf aber andrerseits auch keiner Autorität mit blindem Glauben folgen.

Die Zahl der §§. stieg von 257 auf 329. Dem ersten Theile des Buches fügte ich einen neuen „Abschnitt", den sechsten, bei, und wird man in demselben den Anhang des ersten Theils der dritten Auflage, mehrere bisherige §§. des ersten Abschnitts und viel Neuhinzugekommenes zu einer Abhandlung verschmolzen finden, welche den Plan des Buchs nur vervollständigt.

Eine wirkliche Aenderung dieses Planes, eine andere Eintheilung der Poetik vorzunehmen, dazu sah ich nirgend eine genügende Veranlassung. Namentlich konnte ich es dem Zwecke unseres Buches nicht angemessen finden, nach dem Vorgange neuester Aesthetiker ganze Abschnitte, welche der Vergleichung der Poesie mit andern Künsten gewidmet sind, beizufügen. Und noch entschiedener glaubte ich die von Einigen versuchte neue Nomenclatur der Haupteintheilung der Poetik ablehnen zu müssen, — wonach z. B.

Gottschall das, was man bisher allgemein unter „poetischer Form", „Dichtungsformen" ꝛc. verstand, in seine erste Hauptabtheilung „Begriff und Wesen der Dichtkunst" stellte, und die andere Hauptabtheilung, welche dasselbe wie der zweite Theil unseres Büchleins, und also das bisher immer „Arten" oder „Gattungen der Poesie" oder „Dichtungsarten" Genannte behandelt, „Die Formen der Dichtkunst" überschrieb. — Auch der Zweck unseres Werkchens bleibt der bisherige; es ist der doppelte: sowohl zum Selbstunterricht für Gebildete, als auch zum Gebrauch in den obern Klassen höherer Lehranstalten zu dienen. Der jetzige Umfang und Inhalt unseres Buches dürfte von den meisten Erwachsenen, welche mit dieser so schönen Wissenschaft sich bekannter zu machen wünschen, auch wohl von wirklichen Dichtern, wenigstens als vorläufig ausreichend befunden werden. Sollte nun in den mit im Auge behaltenen höheren Schulklassen, selbst in einer Prima, für dieses zur Ausbildung des Geistes überaus wichtige Lehrfach nicht so viel Zeit erübrigt werden können, als zur Durchnahme des ganzen Buches erforderlich ist, so wird es dem Lehrer doch nicht schwer fallen, das Wesentlichste nach Maßgabe seiner Zeit herauszuheben, während das Uebrige dann von denjenigen Schülern, welche sich innerlich dazu hingezogen fühlen, gelegentlich privatim studirt werden mag. Dagegen wäre es eine Versündigung an der geistigsten und lebensvollsten aller Künste, wenn man von ihr — der zu einer höhern Bildung berufenen Jugend etwa nur ein trockenes, dürres, todtes Gerippe bieten wollte.

Unser Buch ist ein Lehrbuch; es setzt bei seinen Lesern zwar allgemeine Bildung und wissenschaftliche Empfänglichkeit, aber nicht die Wissenschaft der Poetik selbst als schon bekannt oder richtig begriffen voraus, sondern will diese lehren. Unter lehren aber verstehe ich die Kunst: in anregender Weise und möglichst kurzer Frist

möglichſt gründliche und richtige Kenntniſſe beizubringen. Das erſte Erforderniß dabei iſt, daß dem Lehrenden ſelbſt das zu Lehrende durchaus klar ſei, — das zweite, daß er es ſeinen Hörern oder Leſern klar zu machen verſtehe. — Einer populären Seichtigkeit und Oberflächlichkeit will ich damit keineswegs das Wort reden. Aber — das Leben des Einzelnen iſt ſo kurz, des Lernenswerthen für ihn ſo viel: warum denn dieſes, warum ein gediegenes, gründliches Wiſſen nicht durch möglichſte Faßlichkeit möglichſt zugänglich machen? warum den Zugang zu ihm mit einem Wuſt und Ballaſt entbehrlicher Gelahrtheit verbarrikadiren?! — Unſer Buch ſtrebte nach Erſterem, verſchmähte Letzteres. Nur ſah es ſich genöthigt, viele der in der Poetik einmal gebräuchlichen, antiken und fremdſprachlichen Benennungen beizubehalten, theils weil die Kenntniß derſelben thatſächlich zu einer Anforderung der Bildung geworden iſt, und theils weil nur mit ihnen dem höhergebildeten, dem gelehrten Publikum beizukommen war. — Daß auch das letztere unſere anſpruchloſe Arbeit einer ſo viel wie möglich unbefangen prüfenden Beachtung würdigen möge, wünſche ich ſogar noch ganz beſonders. Denn in ihm, in einem großen Theile von ihm, haben ſich, namentlich in Bezug auf Proſodie und Metrik, gewiſſe im Studium der Alten wurzelnde Irrthümer feſtgeſetzt, deren Beſeitigung mir weſentlich mit am Herzen liegt. — In Berückſichtigung unſerer ungelehrteren Leſer und der lernenden Jugend iſt aber nirgend an den geeigneten Stellen verſäumt worden, die mit den fremden Benennungen verbundenen Begriffe genügend zu erklären. Und wo der Leſer vorkommenden ſpätern Falls die Erklärung noch nicht inne hat, kann er ſie mittelſt des unſerm zweiten Theile angefügten alphabetiſchen Wortregiſters aufs bequemſte wieder auffinden.

Ueber Poeſie in einer poetiſchen, genialen, blühenden und bildervollen Sprache ſich auszudrücken, iſt an und

für sich gewiß ganz lobenswerth. Allein in einem Lehrbuch, welches sich möglichste Klarheit und Faßlichkeit neben möglichster Richtigkeit als Hauptziel gestellt hat, läßt sich davon doch nur ein sehr beschränkter und nur stellenweiser Gebrauch machen. Jene oft angestaunte Kunst einzelner Schriftsteller, den Kern der Sache, nach dessen Bloßlegung den Leser verlangt, — auch wohl gar ihre irrige Vorstellungen von dieser Hauptsache, — durch einen solchen schönen und bestechenden, in andern Fällen durch einen sogenannten strengwissenschaftlichen Styl nur mehr und mehr zu verhüllen, hätte ich, auch wenn ich dazu im Stande gewesen wäre, nicht nachmachen mögen.

Kurz, ich glaube dem Wege gefolgt zu sein, den mein Freund mit richtigem Takt betreten hat. Das Buch ist nach Zweck, Tendenz, Plan ꝛc. dasselbe geblieben, wiewohl es in Bezug auf die Ausführung ein vielfach verändertes, erweitertes, zum großen Theil neues geworden ist. Doch — — seine Beurtheilung ist nicht meine Sache, sondern die der Kritik.

Möchte es mir gelungen sein, es unbeschadet seiner Popularität auf die gegenwärtige Höhe der Wissenschaft, — auf die neue Entwicklungsstufe zu heben, die in mehrfachen Beziehungen die Poetik gerade innerhalb der letztern Jahre, — ungeachtet verschiedener Mißgriffe — offenbar erklommen hat! Möchte ihm die Gunst, die es bisher in so reichem Maße, in den verschiedensten Kreisen, auch bei hervorragendsten Männern der Kunst wie der Wissenschaft fand, ferner bewahrt bleiben!

Im Spätsommer 1860.

Der Verfasser der „Vorhofklänge."

Zur fünften Auflage.

Bei Vergleichung mit der vierten Auflage, — deren besonders rascher Verkauf meinem Streben ein neuer Sporn war, — wird man hoffentlich finden, daß auch in dieser fünften unser Büchlein abermals zahlreiche Verbesserungen und zweckmäßige Zusätze erhielt. — Insonderheit glaubte ich den schon in der 1. Auflage, damals aber noch schüchtern, von mir begonnenen Kampf gegen die Irrthümer der deutsch-antiken Metrik wieder mit vermehrter Begründung fortsetzen zu müssen. Ich nahm zwar mit Genugthuung wahr, daß der Kreis Derer, welche in dieser Beziehung meine Ansichten theilen, zusehends größer ward. Mitunter ging man sogar meines Bedünkens in diesem gerechten Streite zu weit. So glaube ich z. B. meinem wackern Mitkämpfer Friedrich Dörr (im 2. Hefte des 1. Bandes der Strothmann'schen Zeitschrift „Orion") entgegnen zu müssen, daß es doch eine beklagenswerthe Reaction und Selbstaufopferung sein dürfte, wenn unsere gesammte Dichtkunst sich auf diejenigen Arten der Form beschränken wollte, welche im deutschen Alterthum und Mittelalter üblich waren, — man vergleiche §§. 14. 71. 76. 108. Auf der andern Seite aber machten „Quantität" und „Zeitmessung" sich noch immer viel zu breit, nicht nur in der 4. Auflage der „Prosodie und Metrik" von Dr. J. Minckwitz und ähnlichen Erscheinungen, sondern auch hier und da noch in der Dichter- und Uebersetzerpraxis — und, was mich besonders schmerzte, auch in übrigens tüchtigen Schulbüchern, z. B. in einigen §§. von „Dielitz und Heinrichs Handbuch der deutschen Literatur". Ist es nicht — in jedem Fache — traurig, wenn Irrthümer, welche bereits durch Menschenalter sich hindurchgezogen, wieder hinübergeleitet werden in ein heranwachsendes neues Geschlecht?

Ueberhaupt ist es mit der in Rede stehenden Verirrung, die man in §§. 14, 15, 31, 32, 33, 35, 36, 38, 39, 42, 44, 49, 65, 66 ꝛc. und besonders 115 näher bezeichnet und erörtert finden wird, eine merkwürdige Sache. Wie erklären wir es uns, daß auch practische wirkliche Dichter und daß namentlich so viele gelehrte und, was mehr sagt, denkende Männer solchen Irrthümern huldigen konnten? Fast möchte ich glauben, daß die Furcht dabei eine Hauptrolle spielte. Bedeutende Ausüber und Verbreiter der deutsch-antiken Theorie erklärten nämlich frischweg jeden Dichter, der solche — — Böcke nicht ebenfalls schießen mochte, für einen Stümper (— selbst Schiller wurde mit diesem Namen bedacht —) und jeden Leser, dem solcher Böcke Fleisch nicht munden würde, für einen halben Barbaren! Für so etwas mochte man begreiflich nicht gerne gelten; daher mißtraute man denn wohl lieber dem eignen Ohr und Gefühl und stimmte mit ein. Dazu kommt aber noch, daß in diesen undeutschen und unrhythmischen Formen, besonders auch von Platen, Manches geboten wurde, das durch Reichthum und Schönheit der Gedanken, wie durch Adel und Neuheit des sprachlichen Ausdrucks, ungemein vortheilhaft sich auszeichnete, und man nahm an, daß dieser Vorzug wesentlich mit in der Eigenthümlichkeit der beobachteten Metrik beruhe. In der That jedoch war er von dieser unabhängig: dieselbe Geistesbegabung hätte in deutschrichtigen Formen noch Schöneres und viel Wirksameres schaffen können, — hat dies zum Theil auch wirklich gethan. Die Fehler der Theorie treten ja auch in der Praxis dieser Dichter — selbst in Oden und Hymnen nicht überall und in manchen gereimten Gedichten nirgend zu Tage. Das Bedauerlichste aber ist, daß man auch die, durch die theoretische Verirrung erwachsenen, offenbarsten Verstöße für schön, ja für vorzugsweise schön ausgab, und daß ein Theil des Publicums sich gehorsamst bemühte, sie so zu finden. Sogar Vischer in

seiner geistreichen Aesthetik hat die Sache keineswegs recht durchschaut, — vielleicht, weil sie *unter* seinem Horizonte lag.

Allein — der Baum der Vorurtheile und gedankenlosen Nachurtheile — — fällt er auch nicht auf *meine* Hiebe, fallen *muß* er und *wird* er! Mag man noch so Vieles herbeischleppen, ihn zu stützen, „die Erde bewegt sich doch!“ Gewiß wol beruft man sich wieder und wieder auf die Kulturmeister der Welt, die griechischen und römischen Klassiker. Allen Respect vor diesen! aber 1) ist, was sie sagten und übten, doch kein Evangelium, und 2) passen Regeln, welche den alten Sprachen wirklich angemessen waren, dieserhalb noch lange nicht für die unsere.

Auch der zweite Theil unserer Poetik blieb in dieser neuen Auflage nicht ohne vielfache Nachhülfe. — Dabei sind nunmehr beide Theile so eingerichtet, daß auch jeder für sich gekauft werden kann, wiewohl nach wie vor jeder von beiden eine fast nothwendige Ergänzung des andern bildet. Möge denn unser Buch noch ferner Einiges dazu mitwirken, daß der naturwüchsige Baum deutscher Metrik, Poetik und Poesie immer mehr Raum gewinne, immer weiter seine Zweige ausbreite und immer herrlichere Früchte treibe!

Oder wäre unsere Zeit wirklich nur die der schwächlichen, nachkauenden Epigonen? Ich meines geringen Theils denke nicht so gering von ihr. Es sind schöne Kräfte unter uns, und noch bedeutendere vielleicht unter denen, die noch nicht hervortraten. Entmuthigen wir nur nicht! — Wie Großes auch vor uns, von unsern classischen Dichtern geschaffen wurde, — es gibt doch am Ende kein einziges Gebiet der Poesie, in welchem nicht — über kurz oder lang — *möglicher Weise noch Größeres* geleistet werden könnte.

Ostern 1864.

Derselbe Herausgeber.

Zur sechsten Auflage.

Die wiederum, wie ich mir schmeichle, in ihrer Gesammtheit nicht unerheblichen Verbesserungen und Erweiterungen dieser abermaligen neuen Auflage sind zwar durch das ganze Buch zerstreut, finden sich aber überwiegend in seinem zweiten Theile, sowie in der Einleitung und dem sechsten Abschnitte des ersten. — Der zweite Theil war gegen den ersten, überhaupt das Wesentlichere, Allgemeinere, Tiefere der Poesie gegen das Detail ihrer Form (— weil zunächst die vielen in Bezug auf dieses verbreiteten Irrthümer mir einer Aufdeckung und Berichtigung am dringendsten zu bedürfen schienen, —) etwas zurückgeblieben. — Möchte die nun auch in der wichtigeren Beziehung durchgreifend versuchte Nachhülfe mit ähnlicher Freundlichkeit, wie jene frühere aufgenommen werden! Besonders anregend dabei war mir die Aesthetik Vischer's, auch wo ich ihr nicht folgte, auch wo ich ihr entgegentreten mußte. Er gestatte mir hier die Wiederholung meines aufrichtigen Dankes! Vielleicht findet auch Herr Professor F. Zimmermann, welcher in seiner Recension unserer fünften Auflage (Allgem. Schulzeitung 1866 Nr. 42) nach reichlich gespendeter Anerkennung den Wunsch nach „mehr Philosophie!" aussprach, nunmehr auch in diesem Betracht sich wenigstens einigermaßen befriedigt. In der That galt die mir diesmal gestellte Hauptaufgabe nichts Geringerem, als einer vermehrten ästhetisch-philosophischen Vertiefung des Buchs. Daß ich aber dabei mein gewohntes Trachten nach Wahrheit und Klarheit, nach Kürze, Bestimmtheit und Faßlichkeit nicht aus dem Auge verlieren, — daß ich zu blos subjectiv-speculativen Geistesluftwandlungen mich nicht entschließen mochte, wird doch wohl einer Rechtfertigung nicht bedürfen?

Da nun trotzdem unser Buch nach der Meinung mancher Lehrer vor und nach für die Hand ihrer Schüler zu umfangreich geworden sein möchte, so bin ich, obgleich ich diese Meinung nur relativ begründet finden kann, nicht abgeneigt, für diesen Zweck einen Auszug — etwa unter dem Titel „Schul-Poetik" — auszuarbeiten, sobald ich die dazu erforderliche Muße finde.

Inzwischen möge der andere Zweck des Werkchens: Gebildeten und nach höherer Bildung Strebenden zum Selbststudium, als ein Schlüssel zur einsichtigeren und genußreicheren Lectüre unserer Dichter und Klassiker zu dienen, und auch Denjenigen, welche Beruf zu eigener poetischer Production in sich tragen, ein guter Führer zu werden, immer mehr sich erfüllen.

Im Februar 1868.

Derselbe Herausgeber.

Druckfehler-Berichtigung zum Ersten Theile.

Seite	24.	Zeile	11.	von unten:	setze die ??? über end, ent- und ent.		
"	28.	"	10.	" "	statt aber lies oder.		
"	36.	"	4.	" oben:	nach „berührende" setze hinzu „beabsichtigte Kürze".		
"	38.	"	17.	" unten:	statt „wahrhaftig" lies „wahrhaftig".		
"	"	"	15.	" "	" „wahrhaftig"	"	„wahrhaftig".
"	42.	"	3.	" "	" zu	"	zur.
"	48.	"	14.	" oben:	" dem	"	den.
"	122.	"	1.	" unten:	" zweiten	"	ersten.
"	127.	"	10.	" oben:	" bestimmen	"	beistimmen.
"	135.	"	6.	" unten:	" dreiligen	"	dreizeiligen.
"	139.	"	6.	" oben:	" Eine	"	eine.
"	166.	"	12.	" unten:	" Verschwörung	"	Beschwörung.
"	187.	"	5.	" "	" nicht	"	in etwa.

Erſter Theil.

Die Dichtungsformen.

Einleitung.

Von Wesen und Form der Poesie.

§. 1. Die Dichtkunst oder Poesie gehört zu den schönen Künsten. Die schönen Künste haben die Darstellung des Schönen zum Gegenstande. — Schön nennen wir im Allgemeinen alles, was, indem wir es betrachten, durch seine bloße Beschaffenheit das Gefühl des Wohlgefallens in uns erregt. Da nun in der wirklichen Welt der Geschmack, auch der ästhetische (— d. h. der Geschmack in Bezug auf dieses Wohlgefallen, also in der Beurtheilung des Schönen —) bei verschiedenen Personen verschieden ist, (— was aber bei vollkommener, rein menschlicher Ausbildung aller nicht der Fall sein könnte, —) so steht hiernach objectiv (gegenständlich) der Begriff der Schönheit nicht fest, sondern ist wesentlich mit abhängig von der Subjectivität (Persönlichkeit) der Betrachtenden. Die Darstellungen der schönen Künste haben indeß vor allem dem Urtheile eines geläuterten, gebildeten, doch nicht verbildeten, eines möglichst rein menschlichen Geschmacks sich zu unterwerfen. Und diesem wird nur dasjenige als schön gelten, dem eine harmonische Verhältnißmäßigkeit aller wahrnehmbaren Theile, ein Zusammenstimmen dieser zu einem befriedigenden Ganzen in der Erscheinung eigen ist, — und in höherem Grade und Sinne nur, wenn zugleich aus dem Aeußeren des Gegenstandes ein Inneres, Geistiges — Ideales hervorblickt. Das Wort von „Scheinen" ableitend, kann man demgemäß auch sagen:

das Schöne ist das Scheinende, näher: das Hindurchscheinen des Idealen durch das Reale. Aehnlich ist die Fassung: „gestaltgewordene Idee und ideegewordene Gestalt, die vollkommene Harmonie und Einheit beider". Bei alledem aber, und wie es sonst noch ausgedrückt werden mag, bleibt es wahr, daß sich das Schöne besser empfinden, als definiren läßt. Auch der weniger gebildete Mensch, so lange er nicht verthiert ist, empfindet das Wirklich-Schöne, nur mit weniger Bestimmtheit als der höher gebildete. Es tritt übrigens in sehr verschiedener Art auf: als Sinnliches und als Sittliches, als Erhabenes und als Liebliches, als Tragisches und als Komisches, als Sentimentales und als Naives, als Bewußtes und als Unbewußtes u. s. w., auch verschmolzen mit dem Guten und Wahren. — Wenn die schönen Künste auch Unschönes zur Anschauung bringen, so soll dieses dem Schönen nur zur Folie dienen; es darf also nie das Ganze eines Kunstwerks erfüllen, sondern nur Theile desselben, und darf nicht Zweck, sondern nur Mittel sein, und zwar Mittel zur Belebung des Ganzen, zur Hebung seiner Schönheit durch ihren Contrast. Jedenfalls hat der Gesammteindruck eines jeden Werkes der schönen Kunst dem Schönheitsgefühle zu entsprechen. Die schönen Künste unterscheiden sich von einander in den Mitteln, durch welche die Darstellung des Schönen bewirkt wird.

§. 2. Die Dichtkunst ist, wie Vischer sich ausdrückt, die „Totalität der Künste, die Kunst der Künste". Sie hat etwas in sich, was dem Bauen, was dem Bildformen, was dem Malen und was der Musik entspricht. Sie vereinigt die „subjective Innerlichkeit der letztern mit der objectiven Gestaltung der bildenden Kunst". Doch ungeachtet dieser Verwandtschaft ist sie durchaus selbstständig, nur sich selbst gleich. Während die Baukunst sich der Bausteine, die Bildhauerei des Marmors, die Malerei der materiellen Farben, die Musik der bloßen Klänge sich bedient, ist das Mittel der Dichtkunst ein ungleich höheres,

geistigeres, — es ist die Sprache, die vom Geiste geleitete und nach Schönheitsgesetzen geformte Sprache. Ja, die Poesie allein ist die eigentlich sprechende unter den schönen Künsten; dem Dichter allein unter den Künstlern „hat ein Gott gegeben, zu sagen, was er leidet", — auszusprechen, was er in seinem Innern schaut. Darin eben liegt es, daß die Dichtkunst die geistigste, allgemeinverständlichste, wirksamste und umfassenste der schönen Künste ist; denn die Sprache ist das Organ des Geistes, durch welches er sich am klarsten und nach allen Richtungen hin offenbart. — Während aber die Wissenschaft, die Beredsamkeit und das gesellschaftliche Leben, die sich ebenfalls der Sprache zur Mittheilung bedienen, lediglich Belehrung des Verstandes, Lenkung des Willens, Ueberzeugung des Geistes und des Herzens, Verscheuchung der Langenweile, Benachrichtigung u. s. w. bezwecken, verfolgt die Dichtkunst zunächst die schon erwähnte Aufgabe aller schönen Künste, — Schönes darzustellen. Demgemäß ist in ihr und in Bezug auf sie die Phantasie die vorzugsweise wirkende Seelenkraft. Wir verstehen hier unter Phantasie das Vermögen: Gesehenes, Gehörtes, Empfundenes, — überhaupt Erfahrenes lebhaft aufzufassen, ein deutliches Bild davon im Geiste aufzubewahren, solche geistige Erfahrungsbilder ästhetisch beurtheilend zu betrachten, durch Beseitigung überflüssiger, durch Vervollkommnung mangelhafter, durch Hinzufügung idealer, d. h. blos erdachter, von ihr erzeugter Theile oder durch Combination geeigneter Züge verschiedener Bilder, (— realer und idealisirter, idealer und versinnlichter, —) ein schöneres neues Bild innerlich zu schaffen oder sich vorzustellen. Während etwas von dieser Kraft wo nicht allen, so doch den meisten Menschen verliehen, dem Keime nach angeboren ist, besitzt der wirkliche Dichter dieselbe in hervorragendem Maße, und zugleich das weitere und von ihm zur Kunst erhobene Vermögen, solche Bilder durch entsprechenden sprachlichen Ausdruck auch Andern zur geistigen Anschauung zu bringen, was

wiederum nicht ohne wesentlichste Mitwirkung der Phantasie geschieht und nur in viel geringerem Grade auch solchen Menschen möglich ist, die auf den Dichternamen keinen Anspruch machen können. Somit wäre also die Dichtkunst die ausgebildete Anlage, das von der Phantasie erfaßte Schöne durch Vermittelung der Sprache so darzustellen, daß es auch von der Phantasie Anderer als Schönes erkannt und genossen werden kann. Auch diese Definition wollen wir nicht für eine ganz erschöpfende ausgeben. Auch andere Auffassungen haben ihre Berechtigung und zum Theil ihre Vorzüge. —

§. 3. Die Alten betrachteten die Dichtkunst hauptsächlich als eine Nachahmung der Natur, was uns ungenügend erscheint, aber auch nicht zu unterschätzen ist, zumal sie den Begriff des Lebens mit dem der Natur verbanden. Der hausbackene Gottsched sah in der Poesie fast nur eine „Belustigung des Verstandes", während seine schweizerischen Gegner nicht viel weniger einseitig ein allzugroßes Gewicht auf das speziell malerische Element der Poesie legten. Die vollständigere und tiefere Erkenntniß ihres Wesens verdanken wir besonders dem klaren und scharfen Blicke Lessing's, so wie den späteren philosophischen Erörterungen Hegel's, Vischer's u. A., wiewohl wir mit diesen nicht in allen Punkten uns einverstanden erklären können. — Schiller sagt einmal, und wenigstens für alles Lyrische in der Poesie sehr richtig: „Jeden, der im Stande ist, seinen Empfindungszustand in ein Object zu legen, so daß dieses Object mich nöthigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, nenne ich einen Dichter." Und Göthe ähnlich, aber weitergreifend: „Lebendiges Gefühl der Zustände und die Fähigkeit, sie auszudrücken, macht den Dichter." Beide, obgleich in verschiedenem Sinne, bezeichnen also die Empfindung, das Gefühl als das Mitzutheilende in der Poesie, und jedenfalls ist damit für unsere Kunst eine große

Hauptsache bezeichnet. Die Poesie steht in dieser Beziehung in nächster Verwandtschaft mit der Musik, übertrifft aber die letztere dabei noch wenigstens insofern, als sie durch ihr Mittel, die Sprache, den Gefühlszuständen eine ungleich größere und bewußtere Bestimmtheit verleiht, als jene durch ihre bloßen Töne es vermag. Doch wird selbst durch die genannten Autoritäten z. B. dem Deinhardstein'schen Worte: „In Versen denken — ist eben Dichten", keineswegs alle Wahrheit genommen. Der Dichter nämlich ist allerdings auch Denker, mehr oder minder; er fühlt und denkt, — meist gleichzeitig, nur daß bald das Gefühl, bald der Gedanke überwiegt, und diesen sowohl wie jenes versteht er auf Andere zu übertragen. Aber genauer betrachtet, ist nach unserer Meinung weder das Gefühl noch der Gedanke, noch beides zusammen, an und für sich schon die Poesie; auch beim Hinzukommen des sprachlichen Ausdrucks, so wie des Metrums und des Reims noch nicht. Während vielmehr des Dichters Verstand denkt und sein Herz fühlt, dichtet hauptsächlich seine Phantasie. Allerdings ist ihm als Mittel für einen poetischen Zweck auch der ganz einfache, nakte, selbst auch der abstrakte Ausdruck eines Gefühls oder Gedankens durchaus unverwehrt; aber an und für sich ist ein derartiger Ausdruck nicht poetisch. — Gedanken und Gefühle werden zur Poesie nur, indem die Phantasie versinnlichend und idealisirend sie durchdringt. Solche Versinnlichung ist selbstredend keine äußerliche, materielle, wirkliche, sondern eine innere, geistige, scheinbare, — eine blos eingebildete, nämlich von der Einbildungskraft des Dichters für die Einbildungskraft seines Hörers oder Lesers sprachlich vermittelte. Wendet sich auch die poetische Form zunächst an das äußere Ohr, so ist doch die eigentliche Absicht des Dichters immer auf die innern Sinne gerichtet, und zwar noch viel mehr auf das innere Auge, als auf das innere Ohr. Diese Organe der fremden Phantasie will er veranlassen, von dem, was er mittheilt, sich ein

möglichst lebhaftes Bild zu machen. Oft ist die poetische Versinnlichung so vollständig, daß die Idee, von welcher der Dichter erfüllt ist, ohne alle und jede direkte Aussprache derselben in die fremden Seelen übertragen wird; doch auch, wo der Dichter seine Gedanken und Gefühle direct ausspricht, wird dies, sofern nicht höhere Rücksichten es untersagen, möchlichst in einer solchen Weise zu geschehen haben, daß die innern Sinne dadurch zur Bildung klarer Vorstellungen angeregt werden. Wohl wesentlicher noch als die Versinnlichung, ist die Idealisirung, d. h. die Inhaltsgestaltung durch und für das Schönheitsgefühl und gemäß einer Grundidee. Hiernach erscheint uns die Poesie als „der versinnlichende und idealisirende Ausdruck des geistigen Lebens".

Aber auch das erschöpft den Begriff nicht; auch Erscheinungen des äußerlichen, geselligen und leiblichen Lebens, Handlungen, Begebenheiten und Zustände desselben, wirkliche und erdachte, auch das Leben der Thiere und Pflanzen, nebenbei selbst Gegenstände der unbelebten Natur, und ausnahmsweise wohl gar auch Gebilde anderer Künstler, können, mittels der Phantasie erfaßt und sprachlich dargestellt, zu wahrer Poesie werden, — alles Todte freilich nur, indem die Phantasie entweder es gewissermaßen belebt oder es als Abbild einer Idee, einer Stimmung oder eines Lebensmoments benutzt. Unzweifelhaft ist die Poesie im Wesentlichsten eine — und zwar ästhetische — Lebensdarstellung. Während selbst diejenige Schwesterkunst, die ihr in dieser Beziehung am nächsten steht, die Malerei, in jedem ihrer Werke immer nur einen einzigen Moment des Lebens oder überhaupt nur, was im Raume gleichzeitig nebeneinander liegt, wiederzugeben vermag, zeichnet die somit hochbevorzugte Dichtkunst ein sich in der Zeit bewegendes, fortschreitendes, handelndes, wahres, wenn auch nicht immer ein wirkliches, dem wirklichen ganz entsprechendes Leben, oder allgemeiner gesprochen: ein sich Gestalten und Umgestalten, — ein Nacheinander der zeit-

lichen Erscheinungen, selbst auch der Gedanken und Gefühle. Aber auch auf das Nebeneinander im Raume braucht sie keineswegs zu verzichten, wiewohl es ihrer Natur weniger entspricht und daher größerer Vorsicht bedarf. In gewisser Hinsicht kann der Dichter sogar die im Raume liegenden Dinge vollständiger, als der Maler, uns zur Anschauung bringen, denn „seine Bilder decken sich nicht". Nur sollte er sie immer irgendwie mit dem Geistigen, mit dem Leben in Beziehung setzen. Denn Geist und Leben ist und bleibt sein eigentliches Element. — Die Sache concret genommen und auf das Wesentlichste beschränkt, sind wir einverstanden mit Jacob Grimm's Ausspruch, daß die Poesie nichts anders sei, als „das Leben selbst, gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache". Der Dichter gibt das Leben und die Dinge treu wieder, allein nicht sowohl, wie sie in der Außenwelt den Andern erscheinen, sondern wie sie in seinem Innern sich spiegeln, er taucht sie ein in sein Dichtergefühl, durchtränkt sie mit dem Dufte seiner poetischen Stimmung, und nur so läßt er sie im Hörer und Leser sich wiederspiegeln. Mit Phantasie in Phantasie, mit Geist in Geist malend, verwandelt er, wie Vischer sich ausdrückt, „alle Schwere des Körperlebens in reine Gestalt, alles Sein in bloßes Erscheinen". So ist nach demselben Aesthetiker die Poesie „die Kunst der Darstellung des bewußten Lebens in Phantasieform, — empfundene und empfindende (— Empfindung weckende —) Gestalt". — Des Dichters Kunst hat ihre Grenzen, aber sie sind sehr weit. Er singt „von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt, er singt von allem Hohen, was Menschenherz erhebt", er singt von Glück und Unglück, vom Kleinen und vom Großen, vom Guten und vom Bösen. Es gibt in der Menschenseele keine Faser, die er nicht zu bewegen, keine Saite, die er nicht erklingen zu lassen vermöchte.

§. 4. Das Wort Poesie bezeichnet nicht blos dasselbe wie das Wort Dichtkunst, — nicht blos die

ausgebildete, sondern auch die angeborene, noch nicht zur Kunst ausgebildete Anlage zum Dichten; ferner versteht man darunter die Producte beider, also die Gedichte, so wie endlich auch Momente im Leben und Gegenstände der innern und äußern Welt, sofern sie ähnliche Eindrücke machen, wie ein gutes Gedicht, oder durch ihre Eigenthümlichkeit zu dichterischer Betrachtung und Darstellung auffordern. — Daß auch zu der eigentlichen Dichtkunst die erwähnte Anlage oder Naturgabe, oder, wie man wohl sagt, die poetische Ader unerläßlich erforderlich ist, versteht sich nach dem schon Gesagten von selbst. Wird aber letztere unausgebildet, ohne Kenntniß der Regeln der Kunst und ohne Nachahmung kunstpoetischer Producte angewendet, so entsteht die Natur- oder Volkspoesie. Mit dieser haben wir es im gegenwärtigen Werkchen nicht eigentlich zu thun, wiewohl wir ihren oft und in mehreren Beziehungen sehr hohen Werth wahrlich nicht verkennen.*) Aber darauf müssen wir doch hier aufmerksam machen, daß das so reichliche Vorhandensein der Volkspoesie am besten beweist, wie ursprünglich und tief die Poesie überhaupt im Wesen des Menschen wurzelt. Ebenso naturnothwendig wie am Baume die Blätter, Blüthen und Früchte, tritt aus der menschlichen Natur heraus die Poesie in die Erscheinung. — Und noch eins! wenn die Kunstpoesie zu altern, in Künstelei und Unnatur auszuarten beginnt, ist die Volkspoesie der Wunderquell, in welcher jene sich erfrischen und verjüngen kann. — Nichts desto weniger halten wir es für götzendienerische Albernheit, wenn man in jeder aus dem ungebildeten Volke hervorgegangenen, oder von einem ungenannten Nichtkünstler früherer Zeit bewerkstelligten Reimerei „Volkspoesie“ zu

*) Wir verweisen in Betreff ihrer auf das in seiner ausführlichen Abhandlung mit unsern Ansichten ganz übereinstimmende Werkchen: „Ueber Volkspoesie und Umdichtung. Nebst umgedichteten Liedern. Von R. Wager.“ 1860. (Preis 22½ Sgr.)

ſehen vermeint. Was dieſen ſchönen Namen beanſpruchen will, muß vor allem wirklich Poeſie ſein, alſo doch wenigſtens einen poetiſchen Kern haben, wenn ſeine Schaale nach Maßgabe unſerer Metrik ꝛc. auch noch ſo mangelhaft ſein mag.

§. 5. Zu den Vorausſetzungen wahrer Poeſie rechnet man nicht ohne Grund einen, von äußern Zwecken unabhängigen, innern Drang zur Geſtaltung oder Darſtellung des Schönen. Herling bezeichnet in dieſer Hinſicht die Dichtkunſt als „das freie, nicht von äußerer Wirklichkeit und ihren Bedürfniſſen, Rückſichten und Zwecken beengte Spiel einer harmoniſchen Thätigkeit der geiſtigen Kräfte, im Gebiete innerer Anſchauungen, der Phantaſie". Becker ſagt: „Der wahre Dichter überträgt ohne äußern Zweck, und nur hervorgetrieben von einem Drange des lebendig angeregten Geiſtes, die Gedanken in die Erſcheinung." Damit ſtimmen auch Göthe's Verſe:

Ich ſinge, wie der Vogel ſingt,
Der in den Zweigen wohnet;
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Iſt Lohn, der reichlich lohnet.

Aber wenn auch der Dichter, ſeinem innern Drange folgend, keines äußern Zweckes bedarf, und die Poeſie ihren Lohn in ſich ſelbſt trägt, ſo ſind wir doch weit entfernt, die Poeſie für zweck- und nutzlos zu erklären. Ihren Hauptzweck haben wir ſchon erwähnt, es iſt der: dem Schönheitsgefühl Genuß zu gewähren, — und zwar nicht blos dem eignen des Dichters, ſondern auch dem fremden, wie ja auch der Vogel in den Zweigen nicht lediglich für ſich ſelbſt, ſondern auch für Andere ſingt, für jedes Ohr, das ihn hört. Dabei kann und darf ſie, nach Maßgabe ihrer jedesmaligen Art und Beſchaffenheit, uns, — die Genießenden wie die Produzirenden — über die Schranken, Mühen und Sorgen des Lebens in die höheren Regionen des Idealen und Vollkommenen erheben, unſere Empfindungen läutern, unſere Gedanken

veredeln, unsere Willens- und Thatkraft stärken, unserem Verstande wie unserem Herzen beste Nahrung geben, uns vor Verirrungen warnen, uns für das Schöne, Gute, Wahre und Rechte begeistern, uns zur Andacht stimmen, uns trösten, erheitern, ergötzen u. s. w. Das alles sind oft gleichsam nur Kränze und Früchte, die dem Dichter und seinen Hörern ungesucht und von selbst zufallen, während er dem Schönen, das in ihm lebt, aus innerm Drange sprachlich-äußerlich Form und Gestalt gibt. Indeß ist dem Dichter auch unverwehrt, sich solcher und sogar noch speziellerer Zwecke vollständig bewußt zu sein. Wofür er als Mensch, als Denker, als Welt- und Staatsbürger u. s. w. sich begeistert, das kann eben vorzugsweise jenen innern Drang in ihm rege machen. Dieser, die Phantasie entzündend und mit ihr sich identifizirend, ja großentheils von vorn herein mit ihr identisch (d. h. mit ihr eins und dasselbe,) ist auch dann das eigentlich Bestimmende bei seinem Dichten, das, wodurch sein Gedicht eben zum Gedicht wird; er darf also selbstredend nicht fehlen. Aber besondere Zwecke, zumal solche, wie die vorhingenannten, sind keineswegs, wie man vielfach behauptet hat, mit ihm unvereinbar. — Ist des Dichters Seele in hysterische Träumereien versenkt, in ihren Lebensansichten verschroben, durch Unsittlichkeit getrübt, von sündlichen Absichten erregt u. s. w., so können selbstredend seine Productionen auch schädlich wirken.

§. 6. Während diejenige sprachliche Mittheilungsart, welche in der Regel als Gegensatz der Poesie gedacht wird, die Prosa, die Worte und Wortstellungen nur so zu wählen pflegt, als es zur Erreichung ihrer bestimmten Zwecke und zur Klarmachung alles Gemeinten dem Autor am dienlichsten erscheint, — tritt die Poesie, die Sprache des gewöhnlichen Lebens mehr oder weniger verschmähend, meist in besondern, dem Schönheitssinn entsprechenden Formen auf, welche eigenen Gesetzen unterworfen sind. Es ist das keineswegs etwas Zufälliges. Geschichtlich

mag es aufgekommen sein, als die Poesie, in Gestalt des Liedes und Gesanges, zuerst speziell die Musik zu begleiten, in die Takte der Melodie sich einzufügen hatte. Allein die Formgebundenheit entspricht auch durchaus dem eigenen Wesen und Bedürfnisse der Poesie. Auch bei steter und vollster Unabhängigkeit von der Musik, würde die poetische Stimmung den rhythmischen Gang und Klang der Sprache von selbst erzeugt haben, und andererseits trägt die so gehobene Rede viel dazu bei, den Dichter auf der Höhe seiner idealen Stimmung zu erhalten und vor allem Gemeinen in Gedanken und Ausdrücken zu bewahren. Wenn einzelne poetische Producte und sogar ganze Arten der Poesie, wie wir späterhin zeigen werden, das Gewand der Prosa annehmen, so wird dennoch ihre Sprache von der gewöhnlichen Prosa sich durch das Resultat der Einwirkung der Phantasie, durch Anschaulichkeit und Schönheit unterscheiden, sie wird poetische Prosa sein.

Im Allgemeinen gehören poetischer Inhalt und poetische Form zusammen, entsprechen einander. In einem vollkommenen Gedicht erscheinen sie als vollkommene Einheit: der Inhalt ist gänzlich in die Form aufgegangen, diese ohne große Beeinträchtigung des Ganzen nicht mehr von jenem zu trennen; beides zusammen macht eben das Gedicht aus. — In der Wirklichkeit tritt jedoch beides auch oft getrennt auf. Und wie wir an dem echt poetischen Inhalt auch in der mangelhaftesten Form, ja in der schlechtesten Prosa uns mehr oder weniger erfreuen können, so dürfen wir auch die poetische und speziell die kunstgerecht metrische Form auch da, wo sie ohne poetischen, aber doch mit in anderer Art werthvollem Inhalt auftritt, nicht schlechthin verachten. Gesteht man doch sogar geschickt versifizirten Regeln der lateinischen Sprache oder irgend eines andern lernwürdigen Lehrfachs meist gern einen gewissen Werth zu: sie können dem Lernenden das zu Lernende angenehmer machen und das Behalten erleichtern. Insbesondere aber kann bei einem würdigen religiösen oder

philoſophiſchen Inhalt eine ſchöne metriſche Form unter Umſtänden auch dann vortheilhaft erſcheinen, wenn eine beſondere Einwirkung der Phantaſie dabei nicht wahrzunehmen iſt. Man hat dann vollkommen Recht, zu erklären und zu bedauern, daß das ſo Dargebotene noch keine wirkliche Poeſie ſei; aber man hat Unrecht, wenn man dem Dargebotenen überhaupt oder auch nur ſeiner poetiſchen Form vornehm und verächtlich den Rücken kehrt. — Ihren vollen Werth und ihre eigentlichſte Beſtimmung erreicht die poetiſche Form allerdings nur in ihrer Verbindung mit wirklich poetiſchem Inhalt. Indeß treten auch die Grenzen der Poeſie nicht immer klar hervor, ſondern können von der einen wie von der andern Seite oft leicht überſehen werden.

§. 7. Wie alle wahre Kunſt nicht etwa blos für Künſtler und Kunſtkenner, ſo iſt auch die Poeſie nicht etwa blos für die Poeten und in die Poetik Eingeweihten da, ſondern für den Menſchen überhaupt: ein gutes Gedicht wirkt auch auf Perſonen, welche ebenſo wenig die Regeln ſeiner Form als die Geſetze ſeiner Gattung kennen. Und wenn es nicht ſo ſchiene, ſo würde damit eben über dieſe Regeln und Geſetze der Stab gebrochen ſein. Allein daraus folgt keineswegs, daß die Kenntniß der Poetik nur für Diejenigen Werth habe, welche ſelbſt Gedichte machen oder zu machen beabſichtigen. Vielmehr iſt für Jedermann ſolche Kenntniß geeignet, den Genuß, den die Erzeugniſſe der Poeſie gewähren, höchſt bedeutend zu erhöhen.

Wir haben es zunächſt mit der poetiſchen Form zu thun. Wie viele Schönheiten der Dichtungen liegen ſchon in der Form! Ohne klare Einſicht in letztere kann ſich das Weſen der Poeſie nie ganz der Seele erſchließen, kann unſer poetiſcher Genuß nur ein mehr oder weniger unvollkommener und können wir zur vollen Würdigung poetiſcher Literatur nicht befähigt ſein. Daher iſt jedem Gebildeten und nach weiterer Bildung Strebenden, insbeſondere wenn

er ſich mit den Meiſterwerken der Poeſie befaſſen, ſich an ihnen bilden, erheben und erquicken will, zuvörderſt dienlich, daß er ſich mit der Lehre von den poetiſchen Formen bekannt mache. — Dieſelbe wird bald einſeitig Proſodie oder Proſodik, bald ebenſo einſeitig Metrik, am einfachſten und richtigſten aber, wenn man ſie mit einem Worte bezeichnen will und die freieſte Form der Poeſie, die poetiſche Proſa, ausſchließt, Verslehre genannt. Einſchließlich der poetiſchen Proſa dürfte auch der Ausdruck „Dichtungsformenlehre“ nicht unpaſſend ſein. Proſodik und Metrik ſind nur Theile von ihr, während unſere nachfolgenden ſechs Abſchnitte einen Abriß des Ganzen der Lehre von den poetiſchen Formen bieten wollen.

Erſter Abſchnitt.

Von den Silben, ihren Tongraden und ihrer Claſſifizirung für den Versbau. — (Proſodik.)

§. 8. Das eigentliche Material für den Versbau ſind die Silben, — nicht ſowohl die nach ihrer ſprachlichen Art und Abſtammung unterſchiedenen, als vielmehr die Ausſprachſilben, die beim Sprechen und Leſen dem Ohre bemerkbaren Worttheile und einſilbigen Wörter. Dieſe Silben behufs ihrer richtigen Verwendung zum Versbau unterſcheiden, abwägen, claſſifiziren oder nach dem hergebrachten Ausdrucke meſſen zu lehren, iſt die Aufgabe der Proſodik. Sehen wir einſtweilen von der ſprachlichen Bedeutung (Qualität) der Silben noch ab, ſo kann an ihnen dreierlei gemeſſen werden: Raum, Zeit und Ton; auf letzteren jedoch kommt es in deutſcher Verskunſt vornehmlich, für den eigentlich metriſchen Bau der Verſe ganz allein an.

§. 9. Die Raummeſſung einer Silbe beſchränkt ſich einfach auf die ſehr leichte Unterſuchung, wie viel Raum dieſe Silbe einnimmt oder aus wie viel einzelnen Lauten oder Buchſtaben ſie gebildet iſt. Hiernach zerfallen die Silben in ein-, zwei-, drei-, vier-, fünf-, und mitunter vielleicht wohl noch mehr-buchſtabige, oder wenn man dieſe alle in zwei Hauptklaſſen bringen will, in große und kleine Silben. Lange und kurze wollen wir ſie nicht nennen, weil dieſe Bezeichnung in der Metrik eine ganz andere und vielmal wichtigere Bedeutung hat. — Die Raummeſſung iſt für den deutſchen Dichter faſt ganz bedeutungslos. Nur das intereſſirt ihn dabei in etwa, daß das Raummaß einer Silbe mitunter einigen Einfluß

auf ihr Zeitmaß haben kann. Indeß ist solcher Einfluß nur insofern wahrzunehmen, als zweien zu vergleichenden, an Größe verschiedenen Silben eine gleichmäßig schnelle oder gleichmäßig langsame Aussprache zukommt, und besonders, wenn die größere mit mehreren Consonanten schließt, deren Zusammen-Aussprache mit einiger Mühe verbunden ist; da gebraucht man natürlich zum Aussprechen einer aus zahlreichen Lauten zusammengesetzten Silbe etwas mehr Zeit, als zum Aussprechen einer kleinen. Ein *unmittelbarer* Einfluß auf den metrischen Silbenwerth zum Versbau ist damit nicht verbunden.

§. 10. Die *Zeitmessung* einer Silbe, im sprachlich richtigen Sinne des Worts, hat nichts mehr und nichts weniger zu ermitteln, als wie viel Zeitdauer zum Aussprechen der Silbe erforderlich ist, ganz abgesehen von der Stärke ihrer Betonung und allem Andern. Auch sie kann die sämmtlichen Silben in zwei Hauptklassen scheiden, die man, um auch sie nicht mit den für die Metrik *langen* und *kurzen* Silben zu verwechseln, *gedehnte* und *geschärfte* nennen mag, obgleich genau genommen dies nicht für *alle* Fälle eine ausreichende Bezeichnung ist. Inzwischen ist auch die Zeitdauer der Silben nicht etwa blos zweierlei, sondern es gibt dabei noch weiter zu unterscheidende Abstufungen. In dem Worte „vorzüglich" z. B. ist zur richtigen Aussprache der zweiten Silbe mehr Zeit erforderlich, als zur Aussprache der ersten, und auf die dritte kommt noch weniger Zeitdauer, als auf die erste. Zur genauern Bezeichnung der Unterschiede kann man die Zeitdauer, die auf das ganze erwähnte Wort zu rechnen ist, etwa in sechs gleiche Theilchen zerlegen, von denen dann auf die erste Silbe 2, auf die zweite 3 und auf die dritte 1 fallen wird. Nach demselben Verhältniß wird man auf „Loos" 3—4, auf „Thor" 3, auf „jüngst" 2, auf „Blitz" 1 (oder wenn man das tz nachtönen läßt, $1^1/_2$—2) rechnen können, und in „blitzen" auf jede der beiden Silben nur 1, in „donnernd" dagegen auf die

erste Silbe 1 und auf die zweite $1^1/_2$—4, je nachdem man bei der Aussprache dieses malerischen Worts mehr oder weniger das, was das Wort bedeutet, durch den Ton nachahmt. — Wer uns hier entgegnet, daß z. B. in „blitzen", „donnernd" ꝛc., auf die erste Silbe ein größeres Zeitmaß komme, als auf die zweite, dem erwidern wir, daß er, wie Viele, die Zeitdauer mit der Tonstärke verwechsle. — Auch die Zeitmessung der Silben, in unserm, im wörtlich richtigen Sinne verstanden, ist für das Metrum der Verse an und für sich völlig gleichgültig. Der Dichter kann sie aber anwenden: 1) in Reimgedichten in Bezug auf die sich reimenden Silben, indem diese, wie wir in dem betreffenden Abschnitt näher ersehen werden, von gleichem Zeitmaße sein müssen, und 2) da, wo er den Charakter dessen, was er erzählt, beschreibt oder aussagt, schon durch den Klang und Gang seiner Verse andeuten will, wo dann ein außergewöhnlich häufiger Gebrauch von gedehnten Silben dem Langsamen, Schwerfälligen, Ernsten, Feierlichen ꝛc., eine Anhäufung geschärfter Silben aber dem Gegentheil vorzugsweise entsprechen wird.

§. 11. Zeit- und Raummaß einer Silbe nennt man auch ihre Quantität. Diese, d. h. unmittelbar das Zeit- und durch dessen Vermittlung auch das Raummaß einer Silbe, ist nun allerdings nicht immer ganz ohne Einfluß auf das Tonmaß. Bei den mehrbetonten Silben ist jedoch ein solcher Einfluß keineswegs nachzuweisen; in unzähligen Versen fällt gerade auf räumlich und zeitlich kurze und kürzeste Silben der stärkste Ton. Bei weniger betonten dagegen kann eine größere Quantität einigermaßen verstärkend auf deren Betonung einwirken, wie es z. B. nur aus dieser Ursache sich erklären läßt, daß der zweiten Silbe in dem Worte „blitzend" eine etwas stärkere Betonung gebührt und zu Theil wird, als der zweiten Silbe in „blitze." Erheblicher als in diesem Beispiele ist solcher Einfluß selten oder nie, und daher ist er, so wie die Quantität überhaupt, von gänzlich

untergeordneter, an sich für den eigentlichen Versbau von gar keiner Bedeutung.

§. 12. Die Tonmessung, oder bestimmter gesagt, die Tonkraft-Messung oder die Tongewicht-Wägung, — die also für das Metrum allein entscheidend ist, — untersucht, welches Maß von Tonstärke oder wie viel Gewicht der Betonung (Accent) auf die einzelnen Silben kommt, sowohl, wenn ein betreffendes Wort für sich allein, als auch, und zwar hauptsächlich, wenn eine logische Reihenfolge von Wörtern betrachtet wird, — richtiges Aussprechen der Sätze dabei vorausgesetzt. Auch diese Messungsweise sondert die Silben in zwei Hauptklassen ab, und letztere sind es, welche nach altem Herkommen, eigentlich nicht der Natur unserer, sondern der altclassischen Sprachen angemessen, lange und kurze Silben, — neuerdings und passender auch schwere und leichte genannt werden. Auf sie beziehen sich fast alle Vorschriften einer gesunden deutschen Prosodie und Metrik; jeder deutsch richtige Vers besteht, metrisch angesehen, nur aus solchen, nach der Tonmessung classifizirten Silben. Es wäre aber sehr irrig, zu glauben, es gäbe nur 2 Tongrade, und diejenigen Silben, die von dem stärkern getroffen würden, wären lang oder schwer, die andern kurz oder leicht. Es finden vielmehr auch im Tonmaß der Silben mannichfache Abstufungen und Annäherungen statt. Für unsern Zweck wird es genügen, wenn wir auch die Tonscala in 6 gleiche Theile oder Grade eintheilen. Freilich verlängert oder verkleinert natürlich sich diese Scala, je nachdem man ein Gedicht ꝛc. lauter oder leiser spricht, und wenn man ohne Bewegung des Mundes still für sich liest, so existiren während dessen Ton und Tonmaß der gelesenen Silben nur in unserer Idee; allein die Verhältnisse des Tons bleiben dabei doch dieselben, wenn nur nicht unrichtig im Geiste betont wird, und kann es daher auf die Prosodik keinen Einfluß haben.

§. 13. Jener Grade nun fallen, — wo nicht die Verbindung mit andern Wörtern den Ton modificirt, — z. B. bei dem Wort: „vorzüglich" 2 auf die erste, 6 auf die zweite, 2 auf die dritte Silbe, (hier ist also ein ähnliches Verhältniß wie beim Zeitmaß); bei „blitzen" auf die erste 6, auf die zweite 1; und bei „donnernd" auf die erste 6, auf die zweite $1\frac{1}{2}$—2, (hier sind also schon die Verhältnisse ganz verschieden von denen beim Zeitmaß); ferner auf freundlich 6. 2., auf Freundschaft 6. 3., auf Busenfreund 6. 1. 3., auf Männerfreundschaft 6. 1. 5. 2. u. s. w.

Wir wollen diese Zahlen und die spätern Angaben dieser Art nicht für völlig genau ausgeben, zumal die Betonung einzelner Wörter und Silben leider nicht in allen Gegenden Deutschlands vollkommen gleich ist; wir hoffen aber, daß der Leser oder Schüler, wenn er unsern gegenwärtigen Abschnitt sich ganz zu eigen gemacht, und sein Gehör für die Unterscheidung der Tongrade geübt hat, unsere Bezeichnungen immer wenigstens annähernd richtig finden wird. —

Die nach unserer Toneintheilung 6gradigen Silben nennt man auch hochtonig, die 5gradigen tieftonig, die 4- und 3gradigen mitteltonig, (die 4gradigen mehr nach der schweren, die 3gradigen mehr nach der leichten Seite sich neigend), die 2gradigen schwachtonig und die 1gradigen unbetont. Führen wir diese Silbenarten auf obige 2 Hauptklassen zurück, die bei den deutschen Versmaßen in der Regel allein vorgeschrieben sind, so müssen wir die 6- und 5gradigen im Allgemeinen unbedingt als metrische Längen, die 1- und 2gradigen, ebenso entschieden, als metrische Kürzen betrachten; während die 3- und 4gradigen bei der Anwendung sehr schwanken und bald zu Längen, bald zu Kürzen dienen.

§. 14. In der Sprache Altgriechenlands, welche man dieserhalb quantitirend nennt, war die Quantität der Silben das wichtigere, die Betonung das unwichtigere Element. Demgemäß wurden die griechischen Verse meist lediglich nach der Quantität gemessen, gebaut und vorgetragen, — auch wo die im gewöhnlichen Leben übliche Betonungs-

weise mit der Quantität nicht übereinstimmte; es war dem griechischen Ohr solcher Widerstreit sogar angenehm. — die römischen Dichter entlehnten von den Griechen diese Quantitäts-Prosodie und Metrik, wiewohl sie für ihre Sprache schon weniger geeignet war; dieselben poetischen Formen, die bei den Griechen natürlich waren, erscheinen bei den Römern merklich gekünstelter. — Unsere deutsche Sprache aber wird dergestalt von der Betonung beherrscht, ist eine so entschieden accentuirende, eine so ganz und gar nicht quantitirende, daß alle Bemühungen, die antiken Quantitätsregeln auf sie anzuwenden, nothwendig scheitern mußten und müssen. — Die ältesten deutschen Dichter, von denen wir wissen, wie auch die unserer mittelalterlichen Blüthenperiode, waren auf dem richtigen Wege: sie fragten nicht im mindesten nach der Quantität der Silben, sondern ließen beim Bau ihrer Verse ganz allein die Betonung entscheiden, indem sie freilich nur die stärkerbetonten Silben, die „Hebungen", ins Auge faßten und zählten; — die übrigen, die „Senkungen", warfen sie regellos dazwischen, wie es ihnen am passendsten dünkte. Diese kerngesunde, unserer Sprache angestammte (erst mit der Alliteration, dann mit dem Reim verbundene) Methode brauchte im Wesentlichen nur durch eine genaue Beachtung auch der Senkungs- oder tonleichteren Silben, wie der Betonungsverhältnisse überhaupt, vervollständigt zu werden, um in ihr alles leisten zu können, was irgendwie in deutscher Verskunst möglich und wünschenswerth ist. Leider wurde diese so nahe liegende Entwicklung theils durch vorübergehenden Verfall der Poesie, theils durch theoretische Verirrungen, dergestalt aufgehalten, daß sie erst in neuerer Zeit zum Durchbruch kam und noch heute nicht vollendet ist. Unter den Verirrungen aber war, neben der handwerksmäßigen Silbenzählerei der Meistersänger, die beklagenswertheste eben die — in rohen Anfängen schon vor der Mitte des 16. Jahrhunderts aufgekommene — Manie, der deutschen Sprache die ihr so

durchaus widerstreitende antike Quantitätentheorie aufzwingen zu wollen. Es führte dazu vermuthlich die Wahrnehmung, daß die Meistersängerverse, (bei denen, den Vorschriften nach, weder auf die Quantität, noch auf den Ton der Silben, sondern nur auf ihre Zahl und auf den Reim gesehen wurde,) im Vergleich mit den Versen der Alten sehr unkünstlerisch, großentheils auch sehr unharmonisch klangen. Aber die Produkte, die nun bei Nachahmung der Alten entstanden, fielen, sofern nicht dennoch, was auch bei der Silbenzählung vorkam, durch angeborenes Sprachgefühl trotz der Theorie die Betonung dabei influirte, wo möglich noch ungeschlachter aus, als die schlimmsten jener. Um so weniger ist es zu verwundern, daß bald nachher von Einzelnen — und später allgemein — die neue Verirrung ebenso erkannt wurde, als das Ungenügende der bloßen Silbenzählung. So kam man allmälich auf den richtigen Weg zurück. Und auf demselben that man nun einen wesentlichen Schritt weiter, als die damals längst vergessenen Minnesänger zu ihrer Zeit. Man fing nämlich an, außer den Hebungen auch die Senkungen, die weniger betonten Silben genauer zu beachten. Damit war — zu Anfange des 17. Jahrhunderts — das alleinrichtige Gesetz der deutschen Prosodie und Metrik im Wesentlichen gefunden, — wonach also die Silben der Verse nicht blos zu zählen, sondern auch zu *messen*, aber nicht nach ihrer Quantität, sondern nach ihrer *Tonstärke* zu messen sind. Die Hauptbahnbrecher auf diesem Wege, die eigentlichen Begründer unserer neudeutschen Verskunst waren *Martin Opitz* und *Friederich Spee*, welche beide, ziemlich gleichzeitig und von einander unabhängig, die gefundenen Grundsätze, die sie praktisch befolgten, auch theoretisch darlegten, — Ersterer in seinem zwar ziemlich oberflächlichen und an Ausländisches (Französisches und Holländisches) sich anlehnenden, aber vom größten Einflusse gewesenen, 1624 erschienenen „*Buch von der deutschen Poeterei*," — Letzterer

in seiner Vorrede zu seinem werthvollen und schon in mancherlei volksthümlich schönen Formen auftretenden, phantasiereich-religiösen Poesieen „Trutz-Nachtigall".

Als im 18. Jahrhundert die große, neue Blüthenperiode unserer Literatur sich näher vorbereitete, nahmen mehrere Dichter, besonders Klopstock und Voß den an sich gewiß nicht unberechtigten Versuch wieder auf, die antiken Formen nachzubilden. Wohlweislich modifizirten sie dabei die Regeln der Alten sehr beträchtlich, aber doch leider bei weitem nicht ausreichend. Sie zogen nämlich die Qualität der Silben (vergl. §. 18.) — und damit mittelbar allerdings auch die Betonung, wenigstens die primitive, ursprüngliche, — in den Begriff ihrer beibehaltenen Ausdrücke „Quantität", „Zeitmessung", „Zeitmaß" u. s. w. mit hinein und suchten dann, nicht ohne vielerlei Willkür, die deutschen Silben feststehend in Längen, Kürzen und „Mittelzeiten" einzutheilen, — statt, wie es richtig gewesen wäre, in jedem Einzelfalle die dem Sprachgebrauche und dem Sinne des Satzes angemessene Betonung maßgebend sein zu lassen. Von den antiken Regeln behielten sie und ihre Nachfolger überhaupt noch manche bei, welche, weil nur auf wirkliche und bloße Quantitätsmessung berechnet, sogar mit dem eignen Verfahren, noch mehr aber mit dem Geiste unsrer Sprache im Widerspruch standen. So bekamen gar viele ihrer Verse wieder ein ganz unnatürliches Gepräge, während andre, besonders in gereimten Gedichten, durch den der Betonung eröffneten Einfluß untadelhaft wurden. Platen's große Gewandtheit ging in der Unnatur viel weiter als Klopstock. Die meisten der deutsch-antiken Verirrungen aber wurzeln in J. A. Voß.

§. 15. Mit wenigen Ausnahmen haben bisher, wenigstens bis vor kurzem, auch unsere neuesten gelehrten Theoretiker — Minckwitz an der Spitze, — in dem immer noch bedeutenden Reste des Quantitätsunsinns sich so fest gerannt und verstrickt, daß sie nicht davon los-

kommen können und gleichsam vor lauter Bäumen und selbstgeschaffenen Nebeln den Wald nicht sehen, obgleich ihn jedes Kind wie mit Händen greifen kann. Da wird auf die blos nach der Tonmessung sich richtenden Dichter gar vornehm-verächtlich herabgeschaut; — da werden alle gewarnt, doch wenigstens keine quantitativ kurze Silbe als metrische Länge zu gebrauchen, wenn sie auch stark betont und qualitativ lang sei; — da soll sogar oft noch immer die wirkliche Zeitdauer, die zum Aussprechen einer Silbe erforderlich ist, ihren metrischen Werth entscheiden; — es wird solchen, wahrlich nicht unserer Sprache und bessern Dichterpraxis abgelauschten Regeln auch wohl noch ausdrücklich hinzugesetzt: „Es thut nichts zur Sache, ob der Sprachgebrauch anders accentuirt" (Minckwitz), und es kommen Bezeichnungen vor, wie „tonlose Längen", die uns an „trockenes Wasser" gemahnen, u. s. w.*) — Allein trotz aller Anstrengungen dieser Gelehrten auf dem Holzwege blieben glücklicher Weise Göthe, Schiller, Uhland, Heine, Rückert und fast alle unsere namhaften neueren und neuesten Dichter auf deutscher Bahn, bekannten sich unbedingt, zumal in der Praxis, für das

*) Minckwitz demonstrirt z. B. die nach unserm Ermessen kurze Vorsilbe „ent" (in entfließen", „entdecken" ꝛc.) als „mittelzeitig", die ebenfalls kurze Nachsilbe „end" (in „eilend" ꝛc.) sogar als „immer lang" und die lange, d. h. tonschwere Endung „ei" (in Sclaverei", „einerlei" ꝛc.) als bloß „mittelzeitig". Man prüfe nun:

—? ? ?
Mehr, was ihm eilend entfloß, entdeckt' ich; — mag's
6. 2. 2. 6. 1. 1. 6. 1. 6. 2. 6.
?
einerlei sein!
2. 1. 6. 3.

Auch noch in Dr. O. Lange's Poetik (2. Aufl. 1865), einem übrigens nicht ohne Fleiß und Geist gearbeiteten Schulbuche, kommen in Bezug auf Silbenmessung und Versbau, mittels Entlehnung auf Glauben, sehr viele verwirrende, zum Theil völlig widersinnige Lehrsätze und Behauptungen vor.

Betonungsprinzip. Nur nahmen sie es mit diesem in manchen Punkten und Fällen nicht so genau, wie es wenigstens für ein feineres Gehör wünschenswerth gewesen wäre, — vielleicht, weil ihnen eine genügende, ins Spezielle eingehende und genau unterscheidende Theorie dieses alleinrichtigen Prinzips noch nirgend vorlag, und sie sich nicht die Zeit nahmen, eine solche zu schaffen. — Wenn Theoretiker der obenerwähnten Art einzelne wirkliche Fehler oder Schwächen in den Versen solcher wirklichen Dichter heraushoben und aus der Nichtbeachtung der „Zeitdauer" ꝛc. erklärten, so wird sich doch bei unbefangener Prüfung sofort ergeben, daß der Uebelstand lediglich aus ungenauer Tonmessung entsprang. In den Versen unserer Antik-Deutschen aber, auch der berühmtesten, finden sich aus demselben Grunde zahlreichere und schlimmere Verstöße, und es würde das in noch größerem Maße der Fall sein, wenn diese Herren nicht oft unbewußt ihren eignen Regeln, zum Vortheil ihrer Verse, untreu geworden wären.

§. 16. Die Wahrheit ist also, daß immer und überall, nicht der Zeit- und Raummessung, sondern einzig und allein der Tonmessung, der üblich-richtigen Betonung, die End-Entscheidung über den verslichen oder metrischen Charakter einer Silbe zusteht. — Einige Beispiele werden hoffentlich ausreichen, um diese, sich eigentlich ganz von selbst verstehende, aber so oft verkannte Grundwahrheit der Verslehre auch dem Vorurtheilsvollsten begreiflich zu machen. Es gibt keine nach dem Raummaß kürzere Silbe, als eine nur durch einen Buchstaben gebildete, und dennoch wird jeder Vernünftige zugeben, daß z. B. in dem Vers:

„Christus ist das A und auch das O,"

die beiden einzeln stehenden Buchstaben so vollkommene metrische Längen sind, wie nur irgendwo welche zu finden; ebenso die Anfangsbuchstaben in Ufer, Igel, Esel, Ecke, Ader u. s. w. Das Zeitmaß anlangend, gibt es kaum eine Silbe, die zu ihrer Aussprache weniger Zeitdauer erfordert, als etwa das Hauptwort „Ei", und dennoch wird

kein Verständiger einen metrischen Fehler darin finden, wenn dasselbe als metrische Länge gebraucht wird, wie z. B. in dem Vers:

„Es schläft im Ei der künft'ge Vogel."

Vielmehr wäre es der offenbarste Fehler, wenn man dieses Wörtchen, wo nicht durch eine ganz besondere Ursache seine Schwere vermindert wird, als metrische Kürze gebrauchen wollte. In dem Worte „donnernd" endlich ist, wie wir gesehen haben, sowohl nach dem Raum-, als nach dem Zeitmaß die zweite Silbe länger, als die erste, — und wer will unsern Schiller eines Fehlers zeihen, weil er in dem Verse:

„Und donnernd sprengen die Wogen",

die erste Silbe dieses Worts als metrisch lang, die zweite als metrisch kurz gebrauchte?

§. 17. Abgesehen von den künstlicheren Formen genügt es zur Hervorbringung genießbarer und nicht unrichtiger Verse in den meisten Fällen noch jetzt, wenn der Dichter blos einfach die stärkern, beim Lesen sich hervorhebenden Silben und die schwächern, von ihren Nachbarsilben übertönt werdenden, also die Hebungen und Senkungen des Tons unterscheidet, und je nach der von ihm beliebten Versart entweder diese zwei Silbenklassen in irgend einer festen, geeigneten Ordnung mit einander abwechseln läßt oder aber dabei, namentlich in Bezug auf Zahl und Stellung der Senkungssilben, einer mehr oder weniger großen, nur gewisse Grenzen einhaltenden Freiheit sich bedient, ohne sich viel um die genaueren Tongrade zu kümmern. — Seine Verse werden jedoch in rhythmischer Beziehung unbedingt und sehr bedeutend gewinnen, wenn er in der Regel (— Ausnahmen sind freilich hin und wieder fast unvermeidlich und verdienen in besondern Fällen mitunter sogar den Vorzug vor der Regel, —) zu den Hebungen nur wirkliche metrische Längen, zu den Senkungssilben nur wirkliche metrische Kürzen wählt, — nur nicht etwa

nach Quantitätsregeln, sondern nach Maßgabe unserer vorläufigen Erklärung in §. 13. Bei künstlicheren metrischen Aufgaben läßt sich ohne dieses Verfahren nichts Befriedigendes erreichen. — Will man endlich, was zwar nur selten nothwendig, wohl aber oft wünschenswerth und sehr vortheilhaft ist, zwei oder mehrere Verse rhythmisch *ganz übereinstimmend* machen, so hat man in jedem derselben an jeder entsprechenden Stelle eine Silbe von *möglichst gleichem* Tongrade zu setzen, besonders die Verwechslung von hochtonigen und tieftonigen Längen zu vermeiden, — so wie auch gleiche Verseinschnitte anzubringen. Somit ist es offenbar für den Dichter wie für den Versbeurtheiler fast unentbehrlich, die Tongrade möglichst richtig und genau unterscheiden zu können. Um unsere Leser, sofern sie dies noch bedürfen sollten, dazu befähigter zu machen, halten wir für zweckmäßig, in unsern nächstfolgenden §§. einigermaßen die Gesetze vorzuführen, auf denen in unserer Muttersprache, sowohl in der Prosa als in der Poesie, die *Betonung beruht*. Wiewohl selbstredend *nur* das Gehör die Tongrade zu unterscheiden hat, und schon das angeborne oder im Umgang uns gewordene Sprachgefühl gewiß meist uns richtig sagen dürfte, wie dieser oder jener Satz, Satztheil oder Vers betont sein will, so wird doch durch eine bewußte Einsicht in die Betonungsgesetze sowohl unser Gehör als unser Sprachgefühl geschärft und verfeinert werden können.

§. 18. Zuvörderst tritt uns die *Qualität* der Silben, d. h. ihre sprachliche Art und Bedeutsamkeit, die sie an und für sich bei Betrachtung des einzelnen Worts haben, als Hauptfactor der Betonung entgegen. Je wesentlicher, gewichtiger diese ihre Qualität erscheint, desto stärker im Allgemeinen ist der Ton, der auf sie fällt, sofern nicht ihre Stellung im Satze, ihr syntaktisches Verhältniß zu andern Silben und der Einfluß dieser eine Modifikation bewirkt. Es wird sich dies aus folgenden Lehrsätzen näher ergeben, denen wir die Erklärung vor-

ausschicken, daß wir unter „Hauptsilben" diejenigen verstehen, in denen die Grundbedeutung des Worts liegt, während die Nebensilben nur zur Bildung der verschiedenen Wörter und Wortformen desselben Stammes dienen.

1) Die Hauptsilbe mehrsilbiger einfacher Stammwörter (— die zusammengesetzten Wörter werden wir §. 23 noch besonders betrachten,—) ist schwer, und zwar an sich — ihrer Qualität nach — 6gradig; sie läßt sich, ohne daß das Wort entweder zu einem einsilbigen oder zu einem zusammengesetzten wird, mit Bestimmtheit nicht tiefer als bis auf 5 oder 4 Grad herabdrücken.
2) Die Hauptsilbe in den zweisilbigen Formen der Hülfszeitwörter und des unbestimmten Artikels, ferner die in manchen zweisilbigen Fürwörtern, Bindewörtern und Präpositionen ist zwar ebenfalls schwer, jedoch weniger als 6gradig, und sinkt bei der Anwendung häufig bis auf 3 Grad, mit weniger Bestimmtheit mitunter sogar bis auf 2 oder gar $1^1/_2$ Grad. (Vergl. §. 21.)
3) Die wurzellosen, den Vokal e in sich tragenden Neben- (resp. Vor- und Nach-) silben, besonders die bei der Declination, Conjugation und Comparation den Wörtern sich ansetzenden (Flexions-) Silben sind leicht und zwar 1gradig; nur mitunter ihrer Quantität oder Stellung wegen etwa $^1/_2$—1 Grad schwerer, aber also auch dann noch leicht.
4) Die wurzelhaltigen, nachweislich aber muthmaßlich aus verloren gegangenen selbstständigen Wörtchen entstandenen Nebensilben und solche andere, durch deren Ansetzung sich der Begriff besonders wesentlich ändert, sind meist mitteltonig, zwischen Länge und Kürze schwankend; theils aber doch auch entschieden lang oder entschieden kurz.

Insonderheit sind die Vorsilben erz, ur und ant 6gradig, die Vorsilben ver, zer, em (emp) und ent meist nur 1—$1^1/_2$gradig, die Vorsilben miß und un

bald 6gradig, bald nur 1—2gradig, (z. B. Mißgunst 6. 3., mißgönnen 2. 6. 1., unglücklich 6. 4. 2., unsterblich 1. 6. 2.) Die Endung ei 6gradig (z. B. in Abtei, Schreiberei, Buchdruckerei). Die Nachsilbe lei wechselt dagegen zwischen 2 und 6 Grad, (z. B. in „Es ist mir einerlei" 6, in „Mancherlei Geister" 2 Grad). Die Nachsilben resp. Endungen ath, and, sam, sal, schaft, haft, bar, fach, wärts, lein, heit, keit, niß, lings, ing, in, icht, isch, ung, haben, wenn nicht der weitere Zusammenhang Modifikationen bewirkt, unmittelbar nach der Stammsilbe 3 Grad, in zweiter Linie 4 Grad, in dritter 5 Grad, (einige der letzteren jedoch schon etwas weniger); — ig und lich unter derselben Bedingung unmittelbar nach der Stammsilbe höchstens 2 Grad, in zweiter Linie 3 und in dritter 4 Grad. — Wenn in einem Worte die Aussprache (— und also selbstredend auch die Metrik —) eine andere Silbenabtheilung vorschreibt, als die Lehre von der Abstammung oder sprachlichen Zusammensetzung, — was namentlich der Fall ist, wenn eine angehängte Endung mit einem Vokal anfängt und die vorhergehende Silbe mit einem Consonanten schließt, — so verliert eine schwere und meist auch schon eine mitteltonige Silbe dadurch, daß sie ihren Endconsonanten an die angehängte Silbe abgibt, durchaus nichts von ihrer Tonstärke, gewinnt sogar nicht selten durch die Anhängung; eine blos 2gradige dagegen wird in diesem Fall zu einer 1gradigen, weil sie zu schwach ist, dem geringfügigen Einfluß der Verminderung ihrer Quantität zu widerstehen. Bei einer 3—4gradigen äußert sich dieselbe Wirkung nur bei besonders rascher Aussprache, ist also unbestimmt.

Man prüfe die Betonung in:

gut, gütig, gütige; herrlich, herrlicher; wässerig, wässerige;
6. 6.2. 6.1.1. 6. 2. 6. 1. 1. 6. 1. 3. 6.1.4.1.

furchtbar, furchtbare, Furchtbarkeit; wunderbar, wunderbarer;
6. 3. 6. 4.1. 6. 2. 4. 6. 1. 4. 6. 1. 5.1.
Freiheit, Freiheiten; Wesenheit, wesenheitlich; Schreckniß,
6. 3. 6. 4. 1. 6. 1. 4. 6. 1. 5.1—2. 6. 3.
Schreckniſſe; Finſterniß, Finſterniſſe; Reichthum, Reichthü-
6. 4.1. 6. 1. 4. 6. 1. 5.1. 6. 3. 6. 4.
mer; Chriſtenthum; Hoffnung, die Hoffnungen; Jüngling,
1. 6. 1. 4. 6. $2^1/_2$. 1. 6. 2. 1. 6. $2^1/_2$.
Jünglinge; vorwärts, himmelwärts; entriegeln, Entriegelung
6. 2.1. 6. 3. 6. 1. 4. $1^1/_2$.6. 1. $1^1/_2$.6.1. 3.
u. ſ. w. —

5) Die einſilbigen Wörter und Wortformen ſcheinen, wenn man jedes vereinzelt ausſpricht, alle gleich ſchwer zu ſein. Sobald man aber auf ihre Anwendung in der Sprache, auf ihre Tonverhältniſſe dabei zu einander und zu andern Silben achtet, gewahrt man ſofort, daß auch unter ihnen großer Unterſchied ſtattfindet, und zwar, daß auch bei ihnen, mit verhältnißmäßig wenigen Ausnahmen, die Betonung zunächſt durch ihre Qualität, durch ihre ſprachliche Art und Bedeutung beſtimmt wird, zum Theil aber nur ungefähr. Im Allgemeinen nämlich ſind auch unter ihnen ſämmtliche Begriffswörter ſchwer, der Qualität nach 6gradig, wenn auch in der Anwendung zwiſchen 6 und 3 Grad ſchwankend; alſo: die einſilbigen Formen der Nenn- oder Hauptwörter (Subſtantive), der Beſchaffenheits- und Eigenſchaftswörter (Adjective), der Zeitwörter (Verben, jedoch mit Ausſchluß der Hülfszeitwörter); ebenſo alle einſilbigen Zahlwörter (Numeralien), die kernigeren einſilbigen Umſtandswörter (Adverbien, als: falls, theils, jüngſt, ſtets, nein, nie ꝛc.); die Fürwörter mein, dein, ſein ꝛc., wo ſie vom Hauptwort getrennt ſtehen und den Beſitz hervorheben; die von Nominalſtämmen abgeleiteten einſilbigen Verhältnißwörter (Präpoſitionen, als: ſtatt, längs, trotz, kraft ꝛc.); und die einſilbigen Empfindungswörter, ſofern ſie wirklich eine Empfindung ausdrücken ſollen, alſo nicht

bloße Flickwörter sind und nicht blos zu einer Anredeform gehören.

6) Fast alle andern Einsilbner sind als an sich unbestimmt, resp. als mitteltonig zu betrachten, jedoch größtentheils mit vorherrschender Neigung zur Kürze; als: die einsilbigen Formen der Hülfszeitwörter bin, bist, ist, war, hat, wird, soll, muß, will, kann, mag, laß, darf, (d. h. wo sie als wirkliche Hülfszeitwörter auftreten, und ihre eigene Bedeutung nicht hervorgehoben werden soll); die Adverbien gar, fast, nur ꝛc., die Bindewörter und, auch, so, doch, als, da ꝛc.; die einsilbigen Fürwörter ich, du, er, sie, es, wir, ihr, mir, mich, dir, dich, ihm, ihn, auch der, die, das, was (statt welcher ꝛc.), mein, dein, sein (die letzten 3, wo sie in ihrer gewöhnlichen Art ohne besonderen Nachdruck vor dem Haupt- oder Eigenschaftswort stehen); die Präpositionen in, an, auf, nach, von, aus, um, durch, bei, für, vor, mit, zu. — Die Artikel der, die, das, des, dem, den, ein, so wie das zu im Infinitiv, sind jedoch an sich nur 2gradig. Auch von den vorhin genannten Wörtchen dürften und und es kaum an sich schwerer sein, und auch ich, du, er, sie, ist, hat, da, so, in, an, von, mit, und vielleicht noch einige, in ihren gebräuchlichsten Stellungen weniger als volle 3 Grad an sich haben. In vielen Satz erbindungen aber erscheinen auch die an sich wirklich mitteltonigen Einsilbner als nur 1—2gradig, in andern dagegen als 4—5 oder wohl gar 6gradig. (Vergl. §. 20. 21.)

Es gibt überhaupt in unserm ganzen Sprachreichthum kein einziges einsilbiges Wort, das nicht in entsprechender Stellung ohne merklichen Verstoß als metrische Länge gebraucht werden könnte, aber auch vielleicht keines, das nicht in gewissen Fällen zur Noht als Kürze durchgehen könnte.

§. 19. Das vorhandene Tonmaß der Silben im Verse oder Satze ist also nicht immer bei separater Betrachtung der einzelnen Wörter — aus der Qualität der Silben — erkennbar, und eben so wenig ist es für eine bestimmte Silbe, die an sich blos 1gradigen ausgenommen, in allen Anwendungsfällen ein und dasselbe. Dennoch aber tritt es in den meisten Satzverbindungen, auch der Prosa, ziemlich klar heraus, und unbedingt in jedem guten Verse wenigstens in so weit, daß der Leser oder Hörer ohne Schwierigkeit die vom Dichter als lang gebrauchten Silben als lang und die als kurz gebrauchten als kurz erkennen kann. Diese Bestimmtheit nun in ihren einzelnen Verbindungen erwächst ihnen in der Regel entweder aus der größern oder geringern speziellen, dasmaligen Bedeutung, die sie dem Sinne nach gerade in dieser Verbindung haben, oder aus dem blos tonlichen Einfluß ihrer Nachbarsilben, oder durch beides zugleich. Also mit andern Worten, außer in ihrer wortlichen Qualität ist auch in ihrem jedesmaligen syntaktischen Werth und in ihrer jedesmaligen Stellung im Verse oder Satze das Maß der Betonung einer Silbe begründet. Diese beiden Factoren des Tonmaßes wirken auch nicht etwa blos bei mitteltonigen und an sich unbestimmten, sondern ihr Einfluß erstreckt sich nach Umständen auch auf an sich entschieden schwere und entschieden leichte Silben. Hier wie dort findet aber auch dieser Einfluß auf die Betonung meist nach erkennbaren Gesetzen statt, wie wir jetzt etwas näher ersehen werden.

§. 20. An sich mitteltonige, auch an sich schwachtonige Silben gewinnen an Ton und werden also nach Umständen schwere Silben, wenn sie zu der Bedeutung der Wort- und Satzverbindung, in der sie stehen, vorzugsweise beitragen, wenn dabei dieser ihr Antheil an der Bedeutung. besonders hervorgehoben, zumal wenn an ihnen oder durch sie irgend ein Gegensatz oder Unterschied bemerklich gemacht werden soll. Dagegen verliert eine

Silbe, ſogar auch eine entſchieden ſchwere, mehr oder minder an Ton, ſobald in der gegebenen Verbindung ihren Nachbarſilben oder auch nur einer derſelben, ſelbſt wenn dieſe an ſich nicht ſchwer ſein ſollte, ein ſolches ſtarkes Uebergewicht an Bedeutung und deshalb auch an Ton beigelegt wird. — Die letztere hat dann, wenigſtens wenn ſie 6gradige Silben übertönt, ſelbſtredend eigentlich *mehr* als 6 Grad Ton, wir können ſie daher *übertönig* nennen. Da aber die weiteren Grade für den Versbau an ſich keine Wichtigkeit haben, ſo werden wir ſolche Silben in der Regel auch als 6gradig bezeichnen, wogegen wir die übertönten Längen, um deren Verhältniß zu ihr nicht zu unrichtig erſcheinen zu laſſen, angemeſſen in den Tongraden ſinken laſſen müſſen. — Zuweilen läßt ſich ein und dieſelbe Wörterzuſammenſtellung (an ſich) auf ganz verſchiedene Weiſe auffaſſen und daher auch ebenſo verſchieden betonen. Die richtige Weiſe muß ſich dann aber entweder aus dem weiteren Zuſammenhang oder aus irgend einer in Anwendung gebrachten Bezeichnung (als Unterſtreichen, Durchſchießen) leicht herausfinden laſſen, — ſonſt iſt es ein rhythmiſcher Uebelſtand. — Daß auch die leichteſte Nebenſilbe ſchwer wird, wenn man ſie losreißt und als Silbe zum Subject oder Object eines Satzes erhebt, iſt wohl ſelbſtredend.

Beiſpiele:

1) Sie ſpricht wenig, er oft viel.
6. 3. 6. 2. 6. 3. 6.
2) Freund, *folg'* meinem Rath! (verſchmähe ihn nicht!)
4. 6. 2. 1. 6.
3) Freund, folg' *meinem* Rath! (nicht ſeinem!)
6. 3. 6. 1. 6.
4) Die Silben „ver" und „chen" ſind metriſch kurz,
1. 6. 1. 6. 1. 6. 1. 6. 2. 6.
(hier aber alſo dennoch metriſch lang).

§. 21. Abgeſehen von der Einwirkung ſolcher geſteigerten Bedeutung wird der Tongrad einer ſchwächeren Silbe auch ſchon vermindert, wenn ſie zwiſchen zwei

entschieden stärkeren, hochtonigen, wenn auch nicht übertonigen, zu stehen kommt; selbst eine an sich 6gradige, die auch sogar nach ihrer dasmaligen syntaktischen Bedeutung auf etwa 5 Grad Anspruch machen könnte, sinkt dabei oft bis auf 4 oder gar 3 Grad, eine an sich mitteltonige bis auf 2 oder 1 Grad. Dasselbe findet auch schon, jedoch oft mit weniger Bestimmtheit oder in geringerem Maße statt, wenn man sie blos einer entschieden überwiegenden unmittelbar vor- oder unmittelbar nachstellt, vorausgesetzt, daß keinerlei Pause dazwischen fällt, sondern beide betreffende Silben nach Sinn und Ton eng verbunden erscheinen. Tiefer als auf 3 Grad sinken die kernigeren Einsilbner nur da, wo auf ihre Bedeutung weniger ankommt, und ihr Ton an die unmittelbar neben ihnen stehenden sie übertönenden Silben sich besonders leicht anschließt. — Ebenso verlieren zwei schwachtonige Silben beide an Ton, wenn man sie zusammen zwischen zwei hochtonige stellt. Unbestimmter jedoch ist der Erfolg, wenn man zwei 3gradige (oder eine 3- und eine 2- oder 1gradige) in diese Stellung bringt: bei raschem Lesen werden sie ebenfalls zu Kürzen werden, bei langsamem und nachdrücklichem Vortrag dagegen halten sie sich oft fast ganz auf ihrer Höhe und die 4- oder 5gradigen (oder je eine solche in Verbindung mit einer leichteren) sträuben sich dabei selbstredend noch mehr gegen ihre Verkürzung. In einzelnen Fällen gelingt diese zwar auch bei ihnen einigermaßen, aber fast nie mit der vollen, für jeden Vers wünschenswerthen Bestimmtheit. Alle Unbestimmtheiten aber, die so groß sind, daß sie die Länge oder Kürze einer Silbe zweifelhaft machen, soll der Dichter zu vermeiden suchen. — Dagegen nimmt eine 2—5gradige Silbe fast immer um 1 Grad zu, wenn man sie (durch keinerlei Pause getrennt) zwischen zwei leichtere stellt; ebenso auch meist schon, wenn sie zu Anfang eines Verses vor, oder am Ende eines solchen (oder vor einer Pause) nach einer ganz leichten zu stehen kommt.

Beiſpiele:

Nun, Herr, ſchreit, ſoll, er, vor u. ſ. w. (laut §. 12, ad 5, 6.)
5. 6. 6. 4. 2½. 3.

1) Nun ſchreit er.
3. 6. 2.

2) Nun ſchreiet er.
3. 6. 1. 3½.

3) Nun ſchreit er laut.
3. 6. 1. 6.

4) Nun ſchreit er vor Angſt.
3. 6. 1. 1. 6.

5) Vor Entſetzen ſchreiet er gewaltig.
4. 1. 6. 1. 6. 1. 3½. 1. 6. 2.

6) „Herr Gott!“ ſchreit laut er vor Entſetzen.
3. 6. 3. 6. 2. 4. 1. 6. 1.

7) „Herr! Gott!“ ſchreit er laut vor Entſetzen.
6. 6. 2=5. 1. 6. 1. 1. 6. 1.

8) Mein Herz habe feige gezittert?
2. 6. 2=3. 1. 6. 1. 1. 6. 1.

9) Sei Sieg oder Tod unſer Loos!
1. 6. 1=6. 1. 6. 2=3. 1. 6.

10) Der Mann aber ſchirme das Recht!
1. 6. 1=3. 1. 6. 1. 1. 6.

11) Ein Freund handle auch freundſchaftlich.
1. 6. 6. 1. 1. 6. 3. 3.

12) Ein Freund ſoll auch freundſchaftlich handeln.
1. 6. 2. 2. 6. 2. 2. 6. 1.

13) Die Frau weint.
1. 6. 6.

14) Die Frau weint bitterlich.
1. 6. 2=5. 6. 1. 3.

§. 22. Wenn drei blos 1gradige Silben zwiſchen zwei 6gradige geſtellt werden, ſo wird die mittlere 1gradige zwar etwas an Ton wachſen, jedoch nur etwa ½ Grad, alſo nicht ſo viel, daß ſie ganz ohne Tadel als ſchwer gebraucht werden könnte, — wie aber dennoch ſelbſt bei berühmten Dichtern nicht ſelten vorkommt, z. B.:

„In der Fluth begeiſternder Gedanken.“
A. W. Schlegel.

„Denn es deckt die edlen Glieder Härenes Gewand.“
Schiller.

„Ihr naht euch wieder, ſchwankende Geſtalten.“
Göthe.

Durch einen einzelnen Fall dieser Art leidet indeß ein Vers meist nur sehr wenig; wohl aber schon viel merklicher, wo eine solche schwer sein sollende Silbe noch leichter ist, als eine sie berührende, z. B.:

Der Elemente Bildungen zerfließen.
6. 3. 1. Platen.
= — ∪ — (!)

Man sollte dies fernerhin streng vermeiden, ebenso aber auch unter Beachtung der obigen Regeln die an sich unbestimmten Einsilbner stets in solche Verbindung bringen, daß ihr verslicher Charakter bei richtigem Lesen mit Bestimmtheit hervortritt. Man fehlte dagegen zu oft.

In Freiligraths:

„Wüstenkönig ist der Löwe; will er sein Gebiet durchfliegen,
Wandelt er nach der Lagune" ꝛc.

z. B. läßt sich zwar nach dem bisher Gesagten hinlänglich rechtfertigen, daß im ersteren Verse „ist" und „sein" als schwer, „durch" dagegen als leicht gebraucht ist; keineswegs aber, daß im zweiten Verse „er" und „der" schwer sein sollen; denn, richtig gelesen, hat selbst „er" nicht so viel Ton, als die daneben stehende Präposition „nach". (Diese erste Hälfte des zweiten Verses ist also in Wirklichkeit daktylisch, während alles trochäisch sein soll.)

§. 23. Bei zusammengesetzten Wörtern ist zunächst zu merken, daß das Grundwort (oder dessen Hauptsilbe) fast immer im Ton herabgedrückt erscheint, wenn durch das davor gesetzte Bestimmungswort, das dann 6gradig ist, der Sinn wirklich näher bestimmt, auf eine bestimmte Gattungsart beschränkt, oder zwar erheblich verändert, aber nicht mit einem ganz andern vertauscht wird. Besteht dabei das Bestimmungswort nur aus einer Silbe, so ist der Verlust, den das Grundwort erleidet, bedeutender, als wenn jenes aus 2 Silben besteht und die leichtere dem Grundwort zukehrt. In ersterem Fall behält dieses, wenn es an sich selbst auch 6silbig war, nur 3, in letzterem 4 Grad; in beiden Fällen aber 1 Grad mehr, wenn dem Grundwort auch eine kurze Silbe angehängt ist, und noch ½—1 Grad mehr, wenn die Stammsilbe des Grundworts von der

Stammsilbe des Bestimmungswort durch zwei Kürzen getrennt ist. Es finden hier also dieselben Verhältnisse statt, wie bei den meisten der mehrsilbigen Wörter, welche wir im §. 18 bei 4) kennen gelernt haben, jedoch noch entschiedener. Beim Aussprechen folgender Beispiele wird man diese Sätze bestätigt finden.

Baum, Eichbaum, Eichenbaum, Eichbäume, Eichenbaumes.
6. 6. 3. 6. 1. 4. 6. 4. 1. 6. 1. 5. 1.
Halten, vorhalten, vorhält, niederhält, niederhalten.
6. 1. 6. 4. 1. 6. 3. 6. 1. 4. 6. 1. 5. 1.
Reich, liebreich, liebreicher, sorgenreich, sorgenreicher.
6. 6. 3. 6. 4. 1. 6. 1. 4. 6. 1. 5. 1.
Chorsang. Vogelsang. Vogelgesang. Vogelgesänge.
6. 3. 6. 1. 4. 6. 1. 1. 5. 6. 1. 1. $5^1/_2$. 1.

§. 24. Indeß bei vielen der gewöhnlich in dieser Weise betonten, zusammengesetzten Wörter weicht man von dieser ab und gebraucht eine umgekehrte Betonungsweise, wenn man auf einen Gegensatz oder Unterschied des Grundworts (oder seines Begriffs) von ändern, mit demselben Bestimmungswort verbundenen Grundwörtern besonders aufmerksam machen will, z. B. statt: Hausthür (6. 3.) sagt man Hausthür (3. 6.), wenn man sie etwa von Hausschlüssel besonders unterscheiden will; abbrechen (6. 3. 1.) ist die gewöhnliche Form, abbrechen (3. 6. 1.) bezeichnet den Gegensatz von abreißen oder abschneiden. — In diesen Fällen wird durch Verrückung des Tongewichts auch das Gewicht der Bedeutung von einem Theile des Doppelworts nach dem andern verschoben, wobei doch im Wesentlichen der Begriff derselbe bleibt. Es giebt aber auch solche zusammengesetzte Wörter (Zeitwörter, aus diesen Zeitwörtern gebildete Hauptwörter, Eigenschafts- und Umstandswörter), namentlich mit Präpositionen zusammengesetzte, welche zwei wesentlich verschiedene Bedeutungen haben, zu deren Unterscheidung sie dann ebenfalls in zweierlei Weise betont werden. Hier zeigt sich meist die schön auffallende Regel, daß ein solches Wort, wo es in seiner ursprüng-

lichen, buchstäblichen, natürlicheren Bedeutung verstanden werden soll, in der in diesem §. zuerst bezeichneten Weise ausgesprochen wird, — in der andern Weise aber, wenn die mehr uneigentliche, ferner liegende, doch aber oft häufigere Bedeutung gemeint ist. So z. B. spricht man „übersetzen" (6. 1. 5. 1.), wenn es so viel heißen soll, wie „über einen Graben oder Fluß setzen", dagegen „übersetzen" (5. 1. 6. 1.), wenn man meint „aus einer Sprache in die andre verdollmetschen"; — „unterstellen" (6. 1. 5. 1.) heißt: ein Ding unter ein anderes stellen; dagegen „unterstellen": (5. 1. 6. 1.) willkürlich etwas voraussetzen; — „unterrichten", (6. 1. 5. 1.): ein Ding unter ein anderes wenden; dagegen „unterrichten" (5. 1. 6. 1.): belehren. Aehnlich verhält es sich mit „übertragen", „überwerfen", „überführen", „überweisen", „überlegen", „untergraben", „unterbrechen", „unterwerfen", „hintertreiben" und vielen ähnlichen Zusammensetzungen; desgleichen mit den daraus gebildeten Hauptwörtern „Uebertragung", „Untergrabung" u. s. w. So ist auch „wahrhaftig" (6. 3. 1.) offenbar die ursprüngliche Bedeutung dieses Worts, nämlich der Gegensatz zu „lügenhaftig"; „wahrhaftig" dagegen (2. 6. 1.) eine offenbar später aufgekommene bloße Betheuerungs- und Bekräftigungs-Form. — Bei den mit Präpositionen zusammengesetzten Zeitwörtern, die zwei verschiedene Bedeutungen haben, — auch wenn man nicht erkennen kann, welche von beiden Bedeutungen die eigentlichere ist, findet ferner die Eigenthümlichkeit statt, daß, wenn das Wort in der einen Bedeutung verstanden werden soll, die Präposition auch beim Conjugiren durchgängig vorn am Wort bleibt, in der andern Bedeutung dagegen sich dabei von dem Worte trennt. Im ersteren Falle hat dann das Grundwort den Accent, im andern die Präposition, — sowohl in ihrer Vereinigung mit dem Verbum als in der Trennung von ihm, und zwar ist sie in beiden Stellungen 6gradig, während sie doch, wenn sie unabhängig

vom Verbum, als eigentliche Präposition auftritt, nur 1—4 Grad hat. Z. B.:

Durchbrechen, ich breche durch; (etwas in zwei Stücke brechen.)
6. 4. 1. 1. 6. 1. 6.
Durchbrechen, ich durchbreche; (in etwas ein Loch hinein brechen.)
2. 6. 1. 3. 2. 6. 1.
Umgehen, ich gehe um; (einen Umweg machen.)
6. 4. 1. 1. 6. 1. 6.
Umgehen, ich umgehe; (einem Dinge ausweichen.)
1. 6. 1. 3. 1. 6. 1.

Wenn durch ein vorgesetztes Bestimmungswort der Sinn gar nicht erheblich geändert wird, sondern dabei fast ganz derselbe bleibt, so behält (wie billig) das Grundwort den Accent, z. B. trefflich 6. 2.; vortrefflich 2. 6. 2.

§. 25. Als letzten, und glücklicher Weise nur bei verhältnißmäßig wenigen Wörtern sich zeigenden Betonungsfaktor nennen wir — den Eigensinn des Sprach- oder Sprechgebrauchs. — Der Sprechgebrauch ist die Betonung selbst und entscheidet also eigentlichst auch in den bisher untersuchten Fällen, dort jedoch, und also gewöhnlich, nach bestimmten und wohlbegründeten Gesetzen. Jetzt aber haben wir es mit den Ausnahmen zu thun, mit den Wörtern, welche regelwidrig ausgesprochen werden. — Sind ohne Grund und Unterscheidung zwei Betonungsweisen bei einem Worte üblich, — die eine hier, die andere dort, die eine in diesem, die andere in jenem Munde, — so gebe man der richtigeren den Vorzug, und sage also z. B. nicht „Abtheilung“ (2. 6. 2.), sondern „Abtheilung“ (6. 3. 2.). Wo aber die unrichtigere Form die allgemeinere ist, da läßt sie sich wenigstens nicht ganz verwerfen, wenn man auch immerhin das Seinige dazu mitwirken mag, daß z. B. das lateinisirende „lutherisch“ (1. 6. 2.) durch das deutsch richtigere „lutherisch“ (6. 1. 3.) allmälig verdrängt werde. Das Schlimmste dabei für den Dichter ist, daß beim Gebrauch solcher Wörter das Metrum an den betreffenden Stellen mehr oder weniger zweifelhaft wird. — Dagegen wäre

es ebenso thöricht, als vergeblich, wenn man, als Einzelner, einem ganz allgemein herrschenden regelwidrigen Sprechgebrauch sich widersetzen wollte, mag auch dieser so wunderlich sein, wie er will. Ein solcher indeß besteht, wie gesagt, nur bei verhältnißmäßig wenigen Wörtern. Das auffallendste Beispiel dieser Art, — unter den Wörtern deutscher Abstammung vielleicht das einzige, bei welchem das in unserer Sprache so fest ausgeprägte Tonverhältniß zwischen Stammsilbe und wurzelloser Nebensilbe geradezu umgekehrt wird, ist das von „Leben“ (6. 1.) abgeleitete Wort „lebendig“ (1. 6. 1½.) Hinsichtlich vieler bei uns eingebürgerten Fremdwörter findet Aehnliches häufiger statt, z. B. „Aether“ (6. 1.): „ätherisch“ (1. 6. 2.); „Apostel“ (1. 6. 1.): „apostolisch“ (2. 1. 6. 2.) u. s. w. Unter den mit einer Präposition zusammengesetzten deutschen Eigenschafts- und Umstandswörtern gibt es nicht so ganz wenige, deren übliche Betonungsweise sich schwer oder gar nicht auf eine Regel zurückführen läßt, z. B. „abscheulich“ (2. 6. 1.), während man im selbigen Sinne doch „Abscheu“ (6. 3.), „vorzüglich“ (2. 6. 1.), während man doch im selben Sinne „Vorzug“ (6. 3.) sagt. Auch daß die Nachsilbe „ei“ meist die Stammsilbe übertönt, und mehreres Andere, was wir früher erwähnt haben, gehört eigentlich auch hierher.

§. 26. Solche Abweichungen und Seltsamkeiten sind wenigstens dazu gut, daß sie wo möglich noch unumstößlicher, als alles Andere, die Richtigkeit unserer Grundansicht beweisen, nämlich, daß ganz allein dem Sprech- oder Betonungsgebrauch, mit anderem Worte der Tonmessung, die schließliche Entscheidung darüber zusteht, ob eine Silbe als metrische Länge oder als metrische Kürze zu betrachten ist. — Man versuche doch einmal, Wörter wie „lebendig“, „abscheulich“ ꝛc. in einem genau bestimmten Metrum so anzubringen, als wenn sie gemäß ihrer Abstammung betont würden! Welche Verwirrung

gäbe das! Wenn aber das sprachlich Wesentlichste der Silben, ihre Qualität, sobald ausnahmsweise die Betonung mit ihr in Widerspruch tritt, nicht den geringsten metrischen Einfluß hat: wie sollte denn die in unserer Sprache so unwesentliche Quantität den Vers unabhängig von der Betonung zu bestimmen vermögen!

§. 27. Wir wiederholen: Dann, und nur dann, (— jedoch abgesehen von der Spondeusthesis, — vergl. §. 35. —) ist in rein metrischer Hinsicht ein Vers vollkommen oder rein, wenn jede als Hebung gebrauchte Silbe in dieser ihrer Stellung mit Bestimmtheit als 6—5gradig, jede als Senkung gebrauchte als 1—2gradig zu erkennen ist. Solcher metrisch vollkommenen Verse finden sich zwar schon sehr viele, aber der vollständigen Gedichte, welche aus lauter solchen Versen bestehen, verhältnißmäßig erst ziemlich wenige, und es wäre zu wünschen, daß unsere Poeten es sich angelegen sein ließen, deren Zahl ohne Beeinträchtigung des poetischen Gehalts zu vermehren. Ist eine in der gegebenen Verbindung blos 4—3gradige Silbe als lang, oder eine hier $2\frac{1}{2}$—3gradige als kurz gebraucht, so wird dadurch der Vers schon weniger rein. Jedoch kann man in solcher Freiheit sogar noch weiter gehen, ohne daß das für alle Fälle als Uebelstand zu betrachten wäre. Wirklich unrichtig wird ein deutscher Vers aber immer, nur auch noch nicht immer erheblich, — wenn nicht jede als kurzgebrauchte Silbe an der gegebenen Stelle wenigstens leichter ist, als ihre Nachbarsilben, die schwer sein, und nicht jede als lang gebrauchte Silbe wenigstens mehr Ton hat, als ihre Nachbarsilben, die kurz sein sollen.

§. 28. Ueberall aber ist es in Bezug auf Richtigkeit oder Unrichtigkeit ganz gleichgültig, ob die vorhandenen Tongrade in der sprachlichen Qualität der Silben, (nebenbei vielleicht auch einigermaßen in ihrer Quantität,) oder in ihrem dermaligen Bedeutungsgewicht, oder in dem tonlichen Einfluß anderer Silben, oder in einem bloßen

Eigensinn des Sprachgebrauchs, oder worin sonst, ihren Grund haben. Blos weil und in sofern sie *da* sind, nicht nur in der Meinung des Dichters, sondern wirklich, und bei richtigem Vortrag mit Bestimmtheit erkennbar, — gelten und entscheiden sie. — Und erkennbar, wenigstens so weit es zur Beurtheilung der Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Verse und zum Genuß der Gedichte erforderlich ist, sind sie glücklicher Weise — wie schon erwähnt — auch *ohne genaue Kenntniß der Regeln*; während jedoch *gewisse, nur zu oft* aufgestellte *unrichtige* Regeln und Behauptungen nothwendig Manchen verwirren mußten. — Daß einige Wörter in den verschiedenen Theilen Deutschlands verschieden betont werden, ist allerdings ein Uebelstand. Doch ist glücklicherweise diese Abweichung nicht so groß und mannichfaltig, daß nicht jeder geschickte Dichter im Stande wäre, alle seine Verse für jeden gebildeten Deutschen in völlig genügender Tonbestimmtheit auszuprägen. Er hat nur zu dem Ende diese Wörter entweder zu vermeiden oder sie in solche Stellung zu bringen, wo sie dem Verse nicht schaden.

§. 29. Der so oft verkannte und doch so einfache, handgreifliche Sachverhalt, — nämlich die Abhängigkeit des metrischen Silbenwerthes allein von der üblich richtigen Betonung, und die Abhängigkeit der letztern (im Allgemeinen) von der sprachlichen, syntaktischen, logischen Bedeutsamkeit der Wörter und Silben, — ist wahrlich nicht etwa, wie man wohl gemeint hat, ein Mangel oder Uebelstand, sondern vielmehr ein *entschiedener und großer Vorzug unserer Muttersprache*. Denn welches an die Stelle denkbare andere Verhältniß könnte ebenso naturgemäß und von ebenso vortheilhafter Wirkung sein? Es ist ein Vorzug, der unsere Sprache, den alten und todten Sprachen gegenüber, in einem höheren als dem gewöhnlichen Sinne zu *lebenden*, und auch im Vergleich mit manchen neuern Sprachen zur *geistigeren* und *lebensvolleren* macht.

Wenn die Gegner unserer Ansicht, wie es scheint, Werth darauf legen, daß in der deutschen Verslehre nach wie vor das Wort „Quantität“ dominire, so sind wir gern bereit, dasjenige, was an den Silben, zum Behuf ihrer richtigen Verwendung beim Versbau, gemessen werden muß, die „Quantität des Tons“ zu nennen. Mit gleich friedlichem Entgegenkommen acceptirten wir auch das Wort Metrik, aber nur in dem Sinne von Betonungsmetrik, und werden wir auch im Nachfolgenden eine Menge der in der Metrik einmal hergebrachten, antiken Benennungen beibehalten unter Modifizirung ihres Begriffs im deutsch-richtigen Sinne.

Zweiter Abschnitt.

Von Rhythmus, Metrum, Versgliedern und Versen. (Metrik.)

§. 30. Die durch die Abwechslung von stärker und schwächer betonten Silben, oder, was dasselbe ist, durch die Hebungen und Senkungen des Tons, entstehende schritt- oder wellenartige Bewegung, also den durch das Gehör wahrnehmbaren Gang oder Fluß der Sprache, besonders wenn er mit Wohllaut erfolgt, heißt Rhythmus. — In der Prosa, auch der poetischen, bewegt sich der Rhythmus frei, in den Versen dagegen, welche man eben deßhalb auch die gebundene Rede nennt, ist der Rhythmus an mehr oder weniger genau vorgeschriebene, mehr oder weniger regelmäßig abwechselnde Verhältnisse gebunden. Der Versrhythmus ist somit das wesentlichste Unterscheidungsmerkmal der gebundenen Rede. — Von welcher Art die einzelnen Versrhythmen sind, erkennt man zunächst an der Beschaffenheit, Anzahl und Stellung jener Hebungen und Senkungen des Tons, die man in der rhythmischen Gliederung wahrnimmt. Die Rhythmen, welche mit einer Hebung beginnen, heißen fallende, nach Umständen auch fallend-steigende, — die mit einer Senkung anfangenden dagegen steigende, nach Umständen steigend-fallende.

§. 31. Hebungen sind also diejenigen Silben, welche bei richtigem Vortrage sich hervorheben, — im Vergleich zu ihren Nachbarsilben, bei denen der Ton sich senkt und die daher Senkungen heißen.*) Nach der antiken Metrik nennen wir die Hebung auch Arsis, die Senkung Thesis. — Jede Arsis besteht aus Einer Silbe und zwar meist aus einer hoch- oder tieftonigen. Die Thesis dagegen wird bald mit Einer, bald mit 2, in seltenen Fällen auch wohl mit noch mehr Silben ausgefüllt, und zwar in der Regel mit unbetonten oder schwachtonigen. Wo nur Eine Silbe die Senkung bildet, kann sie unter Umständen auch mittel- oder gar tieftonig sein. Zum wenigsten aber muß jede Silbe, welche Arsis sein soll, mehr Tongewicht haben, als jede an sie angrenzende Thesis. Das ist so selbstredend, liegt so vollständig schon in den Begriffen der beiden Wörter und in der Natur des Rhythmus, daß uns unbegreiflich dünkt, wie denkende Männer an Regeln fest halten konnten, welche dem Dichter z. B. gestatteten, den Accent zweier für schwer erklärten Silben „zu verschieben" d. h. die schwerere in die Thesis, die leichtere in die Arsis der Verse zu stellen. In Wahrheit wurde ja dadurch die seinsollende Versthesis zur Arsis und umgekehrt, der Rhythmus aber ganz verändert, verdorben. — Daß man unter Umständen dem Dichter einzelne Verstöße auch solcher Art bei anderweitigen Vorzügen nachsehen und durchgehen lassen kann, ist eine Sache für sich.

*) Vergleicht man den Rhythmus mit einem wogenden Flusse oder Meere, so entsprechen richtig die Hebungen des Verses den gehobenen, die Senkungen den gesunkenen Stellen der Wasserfläche. Bei Vergleichung mit dem menschlichen Gange dagegen stellt sich die Sache umgekehrt: die Senkungen des Verses entsprechen den Hebungen, die Hebungen des Verses den Senkungen des leiblichen Fußes oder dem Niedersetzen und festen Auftreten desselben. — Dem letztern Bilde gemäß kann eine Arsis auch für sich stehen, wogegen die Thesis nur ein Resultat der Bewegung ist. Aus ihrer Satz- und Wortverbindung herausgerissen und für sich betrachtet, ist daher das, was Thesis war, nicht mehr von der Arsis zu unterscheiden.

§. 32. Eine andre alte Regel aber, wonach zwei kurze Silben an metrischem Werth gleich wären Einer langen, und daher auch die Stelle einer solchen vertreten könnten, würde für uns, auf die Arsis angewendet, das Widersinnigste sein, was sich in der deutschen Metrik überhaupt aufstellen läßt. Nichts desto weniger hat man auch das versucht (Bsp. 19. V. 8.), ist jedoch bald in der weitern Praxis wohlweislich davon abgestanden. Indeß auch für die Thesis ist die erwähnte Regel durchaus unrichtig. Allerdings ist es bei einzelnen Versarten erlaubt, mitunter statt zweier Kürzen (in andern und sogar zahlreicheren Fällen aber auch schon statt Einer Kürze —) eine Länge zu setzen; allein 1) darf dies durchweg nur eine solche Länge sein, welche weniger betont ist, als jede sie berührende Arsis, und 2) wird auch selbst dann eine sehr erhebliche Aenderung des Rhythmus dadurch bewirkt, nur daß diese hier nicht immer ein Fehler ist.

§. 33. Der Rhythmus eines Verses ist um so besser, je mehr er dem wohlgewählten Metrum, wie auch überhaupt dem Schönheitssinn und dem Inhalt, entspricht. Unter Metrum oder Versmaß versteht man die Vorschrift der Metrik für irgend eine bestimmte Versart, oder das einem Verse (event. einer Zusammenstellung von Versen zuweilen aber auch nur einem Verstheile —) zum Grunde, liegende oder zum Grunde zu legende Schema. Es sind dabei folgende Zeichen herkömmlich:

⏑ bezeichnet eine kurze oder leichte,

— eine lange oder schwere Silbe,

⏑́ von 2 oder mehr Längen diejenige, welche die tonstärkere, — die Arsis sein soll.

Das Metrum ist es also, was zunächst den Rhythmus bestimmt. Von einem ganz speciellen und vollkommen ausgeführten Metrum würde der Rhythmus nur einfach das Resultat sein. Das Metrum überläßt jedoch fast immer Verschiedenes, mehr oder weniger, was auf den Rhythmus auch influirt, der Freiheit des Dichters;

dadurch wird eine gewisse Verschiedenheit und Mannichfaltigkeit des Rhythmus bewirkt, während er von dem Metrum sein Uebereinstimmendes empfing. Alle weitern und größeren Unterschiede, die man zwischen Rhythmus und Metrum hat finden wollen, erkennen wir nicht an, oder erklären sie für Fehler, weil wir durchweg gegen alle Vorschriften der Metrik protestiren, die auf den Rhythmus entweder keinen Einfluß haben oder gar mit ihm im Widerspruch stehen. Freilich, wenn man bei dem Metrum und seiner Ausführung die Quantität der Silben zu Grunde legt, so ist der Unterschied meist sehr bedeutend; aber das ist ja eben das Widersinnige. Wir können nur ein Ton-Metrum gelten lassen. — Während der Rhythmus gleichsam die hörbare Musik des Verses beim Vortragen oder Lesen ist, entspricht das Metrum den Noten, die derselben Musik zu Grunde liegen. Selbstverständlich ist dies jedoch nur bildlich gesprochen, und es sind bei aller Aehnlichkeit die Unterschiede zwischen Bild und Gegenbild sehr wesentlich.

Da Musik und Poesie verwandte Elemente, verschwisterte Künste sind, so ist begreiflich, daß sie noch weitere Anknüpfungspunkte zur Ziehung von Parallelen bieten. Nichts desto weniger ist jede von beiden nach eigenen Gesetzen waltend, und mußten daher die Versuche einiger Theoretiker, die Regeln der musikalischen Composition auf die poetische zu übertragen, nothwendig scheitern, zu Irrthümern führen.

§. 34. Mehrere durch eine Hebung zur Einheit verbundene Silben bilden beim Versbau ein Versglied, welches Fuß, Versfuß (oder Takt ꝛc.) genannt wird. — Von den Versfüßen hat man, als häufig nicht mit ihnen zusammenfallend, die Wortfüße zu unterscheiden. Ein Wortfuß besteht immer aus einem ganzen Wort, event. mit Hinzurechnung seines Artikels oder auch des einen und andern bei ihm stehenden, dem Sinne und Tone nach ganz eng mit ihm verbundenen sonstigen Nebenwortes. Bei den Versfüßen dagegen kommt es nur auf vorschriftsmäßige Zahl, Stellung und Tongewicht der Silben an,

ohne Rücksicht darauf, zu welchen Wortbildungen diese gehören. Ein Metrum schreibt immer nur Versfüße, nicht Wortfüße vor. Doch ist für den Rhythmus auch der Bau der Wortfüße nicht gleichgültig.

Beispiel:

A. Nach den Versfüßen eingetheilt.

Oft schon | nahmen die | Menschen dem | Menschen ein | Recht, das ihm | Gott gab.

B. Nach den Wortfüßen eingetheilt.

Oft schon | nahmen | die Menschen | dem Menschen | ein Recht, | das ihm | Gott | gab.

§. 35. In der deutschen Verskunst sind lediglich die nachfolgenden fünf (resp. 6 oder 7) Versfüße (oder Versfußarten) von Bedeutung. Mit dem Namen derselben bezeichnet man auch die entsprechenden Wortfüße.

1) Der Jambus, Schleuderer. Er entsteht durch die Verbindung einer leichten mit einer schweren nachfolgenden Silbe. ∪ —.
2) Der Trochäus, Läufer, auch Choreus oder Tänzer genannt, wird gebildet durch Verbindung einer schweren Silbe mit einer nachfolgenden leichten. — ∪.
3) Der Anapäst, Gegenschlag, entsteht durch die Verbindung zweier leichten Silben mit einer nachfolgenden schweren. ∪ ∪ —.
4) Der Dactylus, Fingerschlag, hat nach einer schweren Silbe zwei leichte Silben. — ∪ ∪.
5) Der Spondeus, Tritt, enthält zwei schwere Silben. — — Indem oft der erstern, oft der zweiten Länge der Hauptaccent und zuweilen beiden Silben ein gleich starker Ton zukommt, so haben wir vom Spondeus 3 Arten zu unterscheiden; diese sind:
   a. der fallende oder trochäische: ⸝ —.
   b. der steigende oder jambische: — ⸜.
   c. der sogenannte schwebende Spondeus: ⸝ ⸜.

Beispiel dieser sämmtlichen Versfüße:

1)	2)	3)	4)	5a)
Der Mensch	ehret	in der Kunst	göttliche	Mitgift.
∪ —	—∪	∪ ∪ —	— ∪∪	⸝ —

5b) 5c)
„Meinst Gift?“ | — Gift? nein!
— ⏑ ⏑ ⏑

Daß wir diese Füßeverknüpfung nicht für einen empfehlenswerthen Versrhythmus ausgeben wollen, versteht sich wohl von selbst. — Der schwebende Spondeus (den man vielleicht in unserm Beispiel des vorigen §. noch besser kennen lernen kann) ist kein wirklicher Versfuß, indem er zwei Hebungen statt Einer und dagegen gar keine Senkung hat; — wir führten ihn aber mit auf, weil er an den Anfängen und Enden gewisser Verse ohne wesentlichen Nachtheil stehen kann, auch anderwärts — wenn auch nicht ohne Störung des Rhythmus — sich findet und von einigen Dichtern sogar mit Fleiß erstrebt wurde. — Der Spondeus überhaupt kommt übrigens bei uns als an bestimmten Stellen vorgeschriebener Versfuß fast nur in Nachbildungen antiker Formen vor. Um so auffallender ist es, daß seine doch so sehr verschiedenen 3 Arten gerade von unsern Deutsch-Antiken am allerwenigsten auseinander gehalten wurden. Minckwitz, in Uebereinstimmung mit Platen'scher Praxis, lehrt sogar ausdrücklich, die Thesis eines Wort-Spondeus in die Arsis, und die Arsis in die Thesis des Verses zu stellen, sei schöner als der umgekehrte Fall!*) Obgleich er Jedem,

*) Minckwitz meint jedoch selbst, ein nach seinem Rathe verschobener Wortspondeus müsse des Rhythmus wegen so gelesen werden, als wenn seine Silben zwei getrennt stehende, gleich stark betonte Wörter wären. Aber ist denn das nicht Sprachverrenkung? Ist es nicht dem von uns in §. 23. nachgewiesenen Sprachgesetze ganz entgegen? Ist nicht auch dem Sinne nach z. B. „Mann, Weib“, „Prahl, Hans!“ ꝛc. ganz etwas Anderes als „Mannweib“, „Prahlhans“ ꝛc.? Und wenn man wirklich dem Leser die gewünschte falsche Betonungsweise zumuthen dürfte, bliebe dann nicht immer noch ein rhythmischer Fehler? Es kommen dabei ja meist 3 oder 4 Hebungen neben einander zu stehen, und zum Begriff eines Versfußes, selbst nach Minckwitz'scher Definition, gehören Hebung und Senkung! Wo ist aber hier die Senkung?

der nicht beistimmt, alles gebildete Gehör abspricht, behaupten wir mit ruhigster Zuversicht das gerade Gegentheil, nämlich, daß jeder steigende Spondeus als Versfuß in einem fallenden Rhythmus, wie jeder fallende in einem steigenden, die gröbste Verwirrung anrichtet und jedes unverbildete deutsche Ohr beleidigt. — In den eigentlichen deutschen und modernen Versarten geht zwischen Jamben ein jambischer Spondeus als Jambus, zwischen Trochäen ein trochäischer Spondeus als Trochäus mit durch, wiewohl man seinen Unterschied vom reinen Jambus oder Trochäus, seine größere Schwerfälligkeit, auch da bemerken kann. — Reine Jamben, Trochäen, Anapäste und Daktylen sind nämlich solche, in welchen die Hebungen 6, wenigstens 5, — die Senkungssilben dagegen nur 1, höchstens 2, in den Anapästen und Daktylen wo möglich durchweg nur 1 Grad an Ton besitzen. Indeß bildet eine solche Reinheit der Füße, wie schon angedeutet, keineswegs immer einen Vorzug: in längeren Gedichten von gleichmäßigem Metrum würde sie, ganz durchgeführt, am Ende zu eintönig erscheinen, und auch in kleinern Gedichten können unter gewissen Umständen und zu besonderen Zwecken tonstärkere Senkungen ausnahmsweise erwünschter sein, als schwächere. Indeß möge man immerhin viel häufiger, eifriger und erfolgreicher als bisher — die Füße rein zu halten suchen! Es ist oft nicht leicht, aber es lohnt sich meist. — Jede Thesis eines Spondeus sollte neben 6füßiger Arsis mindestens 3, aber weniger als 6 Grad Ton haben; doch läßt sich auch das nicht immer erlangen.

§. 36. Die antike Metrik dagegen bekannte sich zu 28 Versfüßen, und unsere Deutsch-Antiken haben gemeint, dieselben sämmtlich acceptiren zu müssen. Jedoch erlangte die große Mehrzahl selbst in der Nachbildung antiker Verse keinerlei Bedeutung. Auch will uns scheinen, daß, auch abgesehen vom Spondeus, die Verschiedenheit der Längen, die bei den Alten wesentlich war, noch von

keinem ihrer Nachahmer recht beachtet wurde. (Sie kann bei uns nur tonlich sein.) — Die antiken Füße heißen:

I. 4 zweitheilige:

a) Jambus, ∪ —.
b) Trochäus, — ∪.
c) Spondeus, (meist ⏑ —.)
d) Pyrrhichius, ∪ ∪.

II. 8 dreitheilige:

a) Daktylus, — ∪ ∪.
b) Anapästus, ∪ ∪ —.
c) Amphibrachys, ∪ — ∪.
d) Amphimaker, ⏑ ∪ —, (auch Creticus genannt).
e) Bacchius, ⏑ — ∪.
f) Antibacchius, ∪ ⏑ —, (auch Palimbacchius).
g) Molossus, ⏑ — —.
h) Tribrachys, ∪ ∪ ∪.

III. 16 viertheilige:

a) Dijambus, Doppeljambus, ∪ ⏑ ∪ —.
b) Ditrochäus, Doppeltrochäus, ⏑ ∪ — ∪.
c) Dispondeus, Doppelspondeus, ⏓ — ⏑ —.
d) Dipyrrhichius, Doppelpyrrhichius, ∪ ∪ ∪ ∪.
e) Choriambus, ⏑ ∪ ∪ —.
f) Antispast, ∪ ⏑ — ∪, (auch Choliambus).
g) Fallender Jonikus, ⏑ — ∪ ∪.
h) Steigender Jonikus, ∪ ∪ ⏑ —.
i) Erster Epitritt, ∪ ⏑ — —.
k) Zweiter „ ⏑ ∪ — —.
l) Dritter „ ⏑ — ∪ —.
m) Vierter „ ⏓ — ⏑ ∪.
n) Erster Päon, — ∪ ∪ ∪.
o) Zweiter „ ∪ — ∪ ∪.
p) Dritter „ ∪ ∪ — ∪.
q) Vierter „ ∪ ∪ ∪ —.

Allerdings lassen sich alle diese Silbenstellungen — und sogar noch manche andere — auch in unserer Sprache,

wenigstens in einzelnen, mühsam zusammengebrachten Wörterverbindungen nachweisen.*) — Aber betrachten wir uns die aufgestellten etwas näher!

§. 37. Es stimmen von ihnen I. a. b. c., II. a. b. mit den Versfüßen unserer deutschen Metrik überein. I. d. II. h. III. d. sind weder Wort- noch Versfüße, weil sie keine Arsis haben. II. d. e. f. g., III. e. g. h. bestehen aus $1\frac{1}{2}$ und III. a. b. c. d. f. i. k. l. m. aus 2 Füßen, denn daß die Längen theils hochtonig, theils tieftonig sind, kommt auch in gewöhnlichen jambischen, trochäischen und spondäisch gemischten Versen vor, und wo dies Vorkommen an eine bestimmte Ordnung gebunden werden soll, läßt sich das ganz einfach im Metrum bezeichnen. II. e. g., III. c. f. g. i. l. sind so ungelenkig, schwerfällig, unrhythmisch, daß das deutschgebildete Ohr fast überall, wo sie in Versen sich finden sollten, eine Fehlerhaftigkeit empfinden wird. Bei aus solchen Bestandtheilen zusammengesetzten Versen kann der Rhythmus weder schreiten noch fließen, wie es sich doch

*) Was läßt sich — auch nach richtiger Tonmessung, ohne Quantitätsregeln, — schon aus blos 2 dazu ausgewählten Wörtern nicht alles nachweisen, wenn man einmal möglichst viele Unterscheidungen machen will und willkürliches Abtheilen für erlaubt hält! Nehmen wir z. B. „Ergötzlicheres Gesellschaftsspiel“ (∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ — — —): „Ergötz“ = Jambus; „Ergötzlich“ Amphibrachys; Ergötzliche“ zweiter Päon; „götzlich“ Trochäus; „götzliche“ Daktylus; „götzlicheres“ Erster Päon; „liche“ Pyrrhichius; „licheres“ Tribrachys; „licheres Ge“ Dipyrrhichius; „Gesell“ Jambus; „res Gesell“ Anapäst; „cheres Gesell“ Vierter Päon; „res Gesellschaft“ steigender Jonikus; „Gesellschaft“ Antibacchius; „Gesellschaftsspiel“ Erster Epitritt; „sellschaft“ fallender Spondeus; „sellschaftsspiel“ Molossus; „schaftsspiel“ steigender Spondeus. — — „Ergötzlicheres“, „Ergötzlicheres Ge“, „götzlicheres Ge“, „licheres Gesell“, „licheres Gesellschafts“ sind sogar Theile, für die nicht einmal unsere Antiken Namen zu haben scheinen. — Aber wozu das? Es verwirrt nur die Skansion! Und nicht alles, was Satztheil, allenfalls auch Verstheil sein könnte, ist ein Versfuß.

gebührt, er kann nur darüber hin stolpern. Mit II. c. lassen sich allerdings ohne viele Schwierigkeit ganze und gute Verse bilden, nur stimmen dieselben mit einer Art jambisch-anapästischer Verse (Vergl. §. 61.) völlig überein. So ist auch II. d. untadelhaft, aber die Verse, die man, etwas mühsam, aus ihm baut, zerfallen für's Ohr in 2füßige Trochäen, deren 2. Fuß gekürzt ist. Mit III. n., wie mit III. q. ließe sich, wenn unsere Sprache das Zeug dazu hätte, sogar eine selbstständige Versart von vielleicht gewaltigem Schwunge bilden, aber es geht eben nicht! Ausnahmsweise lassen sich zwar recht wohl einmal 3 und sogar 4 Kürzen neben einander stellen. (Man sehe die vorstehende Anmerkung.) Allein wer will es unternehmen, dies in Versen öfterer nach einander oder in bestimmten Zwischenräumen zu thun? Und würde nicht, wo es gelänge, der Hörer meist auch hier ein metrisches Versehen vermuthen? Kurz, unsere deutsche Metrik reicht mit den in §. 35 aufgeführten Versfüßen aus. Selbst in den Nachbildungen antiker Versarten läßt sich alles, was irgend rhythmisch und genießbar, auf dieselben zurückführen, zumal man ja doch einmal unvollständige Verse und überzählige Silben gelten lassen muß. — Aber zur Bezeichnung von Wortfüßen oder Wortbildungen, Doppelfüßen und anderen Versbestandtheilen wird man einiger der übrigen Benennungen sich mitunter bedienen können.

§. 38. Werden mehrere Versfüße so verbunden, daß sie als ein wenigstens einigermaßen rhythmisch geschlossenes Ganzes erscheinen, so entsteht ein Vers. — Verse nach ihren Gliedern untersuchen und abmessen, die in ihnen enthaltenen Versfüße einzeln hervorheben, benennen und zählen, heißt Skansion, Skandiren.

Noch einige unserer neuesten Metriken erklären eine dem Lesen eines Gedichts vorhergehende förmliche Skansion für durchaus nothwendig, um bei vielen, genau nach den von ihnen aufgestellten Regeln gebauten Versen das Silbenmaß erkennen zu können. (In demselben Sinne pflegen die Dichter dieser Schule das Metrumsschema über das einzelne Gedicht zu setzen und mit abdrucken zu

lassen.) Welch armseliger Erfolg eines Dichters, wenn seine poetische Form wirklich nur durch ein solches handwerkmäßiges Mittel, durch ein solches ganz prosaisches, unbarmherziges Zergliedern als (angeblich) richtig erkannt werden könnte! Wir unserer Seits nehmen keinen Anstand, jeden Vers — sammt den Regeln, die ihn als richtig demonstriren wollen, — für mangelhaft zu erklären, dessen rhythmischer, metrischer Bau nicht durch blos richtigen Vortrag, so wie durch sinngemäßes Für-sich-lesen, erkennbar und wirksam ist. Daß nach §. 48. anapästische Versanfänge, eben weil unsere Sprache solche in voller Reinheit und Bestimmtheit leider nicht zuläßt, allerdings erst beim Weiterlesen sich erkennen lassen, ist noch keine Beschränkung dieser unserer Erklärung. — Nichts desto weniger wollen wir ein wirkliches Skandiren als Unterrichtsmittel, um das Gehör der Schüler für die Unterscheidung der Tongrade, Versfüße und Rhythmen fähiger zu machen, keineswegs verwerfen, sondern sogar empfehlen. Wir schlagen vor, etwa zuerst auf das Beispiel in §. 34. zurückzugehen und hier die Namen der Versfüße, wie auch der Wortfüße, beizufügen. Demnächst wolle man dann in der diesem Bändchen angehängten, absichtlich ganz ungeordneten Versbeispielsammlung die Zergliederung selbstständig fortsetzen, bis der Zweck erreicht ist.

§. 39. Oft bildet also ein einziges ganzes Wort, oft schon ein Theil eines solchen einen Versfuß; oft besteht dieser aus mehrern Wörtern, die entweder einem einzigen oder zweien Wortfüßen angehören, und oft ist er aus dem Schlusse eines Wortes oder Wortfußes und dem Anfang eines folgenden zusammengesetzt. — Die noch heutiges Tages oft wiederholte alte Regel, daß der Versfuß nicht mit dem Worte oder Wortfuße zusammenfallen dürfe, ist nicht nur unausführbar, sondern auch geradezu zweckwidrig. Wohl aber leidet meist der Rhythmus, wenn oft nach einander dieses Zusammenfallen, und ebenso, wenn oft nach einander das Gegentheil stattfindet. In beiden Fällen, nämlich überhaupt, wenn zu viele Wörter oder Wortfüße gleicher Silbenzahl und gleichen Wortmetrums einander folgen, (dieselben mögen nun mit den Versfüßen zusammenfallen oder sich mit ihnen kreuzen,) bekommt der Rhythmus etwas Eintöniges und Unverschmolzenes, — die gleichgegliederten Wortfüße sind gewissermaßen von einander geschnitten — stehen unverbunden,

locker und lose nebeneinander. In Zusammenstellungen solcher Art wird vom Gehör auch schon ein untergeordnetes, aber an Bau und Größe den übrigen Wortfüßen entsprechendes Wort, etwa ein zweisilbiges Geschlechts-, Für-, oder Eigenschaftswort, als besonderer Wortfuß aufgefaßt, während sonst Wörter solcher Arten fast immer erst mit ihrem Hauptwort (ev. Zeitwort ꝛc.) zusammen einen Wortfuß bilden. Man prüfe das Beispiel in §. 42. — Die hier zu empfehlende Hauptsache ist also möglichst mannichfaltige Abwechslung in der Wahl der Wortfüße, unbeschadet des Versmetrums.

§. 40. Ein gewisser, oft kaum bemerkbarer, oft deutlich hervortretender Einschnitt in den Rhythmus ist nämlich überall vorhanden, wo innerhalb eines Verses zwei Wortfüße aneinander grenzen. Bildet eine solche Grenze zugleich den ein Interpunktionszeichen erfordernden Schluß eines wesentlicheren Satztheiles oder gar eines Satzes, so zeigt sich selbstredend der Einschnitt bedeutender, als wenn dies nicht der Fall; je stärker die logische Pause, desto stärker bei gleicher rhythmischer Stellung auch der Verseinschnitt, denn beides ist bis zu gewissem Punkte dasselbe. Es kann aber auch der Einschnitt durch seine rhythmische Stellung verstärkt werden. So ist namentlich derselbe stets sehr bedeutend, wo in der Mitte eines Verses zwei zu verschiedenen Wortfüßen gehörige, hochtönige Hebungen unmittelbar neben einander zu stehen kommen, gewissermaßen an einander prallen. In der Regel sollte jeder Verseinschnitt weniger stark sein, als die logische und rhythmische Pause am Schlusse des betreffenden Verses; wenigstens dürfen die Ausnahmen von dieser Regel nicht so häufig und erheblich sein, daß dadurch dem Ohre die Möglichkeit genommen wird, die Verse als rhythmische Einheiten aufzufassen. — Wie sehr die Verseinschnitte dem Rhythmus schaden, wo sie zu oft von Fuß zu Fuß in gleicher Weise sich wiederholen, so sehr sind sie ihm vortheilhaft, wo sie die gleichen Wortfüße unterbrechen,

überhaupt, wo sie mit richtigem Tact angebracht werden. Sie verknüpfen dann die Füße und beleben den ganzen Vers.

§. 41. Im Allgemeinen heißen gewöhnlich alle Versseinschnitte Cäsuren. Bei genauerer Unterscheidung aber nennt man den Einschnitt nur da Cäsur, wo das Ende eines Wortfußes einen Versfuß durchschneidet, und dagegen, wo das Ende des Wortfußes mit dem Ende des Versfußes zusammenfällt: Diärese. — Sowohl die Diärese als die Cäsur bekommt das Prädikat männlich, wenn sie nach einer Hebung, — weiblich, wenn sie nach einer leichten Silbe —, gleitend, wenn sie nach zwei Kürzen folgt. — Ferner unterscheidet man freie und ständige Cäsuren und Diäresen. Ständig oder stehend ist nämlich der Einschnitt, wenn er für eine Versart dergestalt vorgeschrieben ist, daß er in jedem einzelnen der correspondirenden Verse an derselben Stelle wiederkehrt, was gewöhnlich in der (genauen oder ungefähren) Mitte der Verse stattfindet. (Beispiele 20. 22. 137. 2c.) Durch diese Stellung und regelmäßige Wiederkehr vermehrt sich natürlich die Wirkung, die meist einer Absonderung des Verses in zwei Theile gleichkommt. Aber ihn dieserhalb gar nicht mehr zu den Einschnitten zu rechnen, sondern für etwas ganz Anderartiges, nämlich für einen Versabschnitt, eine Incision zu erklären, wie neuerdings mehrfach geschehen ist, finden wir kaum gerechtfertigt. Denn bei Betrachtung des einzelnen Verses unterscheidet sich die sogenannte Incision auch nicht im allergeringsten von einer freien Cäsur oder Diärese, die, an entsprechender Stelle angebracht, namentlich auch in ganz gleichem Maße den Rhythmus theilt.

§. 42. Ebenso ist oft der Unterschied zwischen Cäsur und Diärese viel zu hoch angeschlagen worden; man hat dieselben sogar als vollständige Gegensätze aufgefaßt, indem man behauptete, die Cäsur wirke lediglich verbindend, die Diärese stets trennend auf den Vers. Sehen wir, wie es sich damit verhält! Ein Vers wie z. B.:

„Freundschaft würzet unser armes Leben,“

erscheint allerdings (aus dem im §. 39. erwähnten Grunde) als zu lose gebaut, als nicht rhythmisch in sich verbunden. Aber in:

„Die Freundschaft würzet unser armes Leben,“

gewahren wir ganz denselben Uebelstand. Zwar ist der erste Wortfuß hier dreisilbig geworden, was, wenn er in der Mitte stände, vollständige Abhülfe hätte schaffen können; weil aber das hinzugekommene Wörtchen am Eingang des Verses steht und in der Betonung alles Nachfolgenden und in den Einschnitten keinerlei Aenderung bewirket, so bleibt auch die Eintönigkeit dieselbe, wenigstens nur äußerst unerheblich gemildert. Und doch sind die (nur schwachen) Einschnitte im ersten Beispiel Diäresen, im zweiten Cäsuren. In:

„Die Freundschaft ist's, die unser Leben würzet,“

ist dagegen das Uebel gehoben, und zwar durch Anbringung einer (stärkeren) Diärese, die die Reihenfolge der Cäsuren unterbricht; und in:

„Freundschaft ist's, die unser Leben würzet,“

ist die Verbesserung des Rhythmus eben so vollständig, aber mittelst Unterbrechung der Diäresen durch eine Cäsur bewirkt.

Hier hatten also Cäsur und Diärese genau dieselbe Wirkung, und zwar wirkte jeder der beiden nachträglich angebrachten Einschnitte gewissermaßen trennend und verbindend zugleich, — trennend, indem er den Vers in zwei rhythmische Partieen zerlegte, — verbindend, indem er seine kleineren Bestandtheile mannichfaltiger machte und dadurch für das Gehör fester verknüpfte. Die vorherrschende Form der Wörter war hier trochäisch, daher mußte der helfende Einschnitt ein männlicher sein; bei vorherrschend jambischen Wortfüßen hätte ein weiblicher Einschnitt gewählt werden müssen, um gleiche Wirkung zu erzielen.

§. 43. Wenn man beim Unterscheiden des rhythmischen vom syntaktischen Einschnitt bis zu der Behauptung

sich verstieg, der letztere, d. h. die logische Pause, falle zwar oft mit der ersteren, dem Verseinschnitt zusammen, könne aber auch selbstständig, — ohne einen Verseinschnitt zu bilden, — innerhalb eines Verses vorkommen, so bedarf dies nach dem Vorhergegangenen wohl keiner weitern Widerlegung. Wohl aber ist es wahr, daß umgekehrt sehr oft Cäsuren und Diäresen vorkommen, wo kein Interpunktionszeichen steht und eine logische Pause nach dem gewöhnlichen Begriff nicht als vorhanden angenommen wird. Daß man, oben erwähnte, längere Reihenfolgen gleichgebauter Wörter ausgenommen, zwischen logisch besonders eng zusammengehörigen, dabei ungetrennt nebeneinander stehenden Wörtern, als zwischen Artikel und Substantiv, zwischen Artikel und Adjectiv, zwischen einfachem Adjectiv und einfachem Substantiv, zwischen Pronomen und Verbum (z. B. „der Mensch", „der gute Mensch", „er stirbt"), ferner nach „und" (wenn kein Zwischensatz darauf folgt) und dergl. weder eine Cäsur noch eine Diärese gelten lassen kann, folgt aus dem Begriff des Verseinschnitts und des Wortfußes ganz von selbst. Zwischen einem besonders langen, zusammengesetzten Adjectiv und einem eben solchen Substantiv ist ein schwacher Einschnitt doch schon wahrzunehmen, und zwischen *zweien* Adjectiven gewöhnlich noch deutlicher.

§. 44. Zu den verwirrenden, grund- und gedankenlosen Lehren unserer meisten Metriken gehört auch die vom *Auftakt* oder *Vorschlag*. Man meint hiermit eine kurze Anfangssilbe (oder ihrer zwei, überhaupt eine den Vers beginnende Senkung, —) welche *nicht zum Metrum gehöre*, doch aber in vielen Versen vorkomme und vorkommen *dürfe*. Wir haben nicht viel dagegen, wenn man bei Vergleichung eines Verses mit einem andern (z. B. des Kleist'schen Hexameters mit dem wirklichen Hexameter oder eines vereinzelten steigenden Verses mit den fallenden übrigen Versen einer Strophe oder eines Gedichts — vergl. Beispiele 3., Zeile 4 und

§. 67. —) unter Umständen von einem Vorschlag oder Auftakt sprechen will. Betrachtet man aber dieselben Verse für sich, ohne Vergleichung mit andern, so ist eine solche Redeweise jedenfalls ganz sinnlos. Es liegt nämlich in den Begriffen von Steigen und Fallen und in der Natur der Versfüße offenbar fest begründet, daß bei jedem Verse gerade die Anfangssilbe entscheidet, ob wir ihn als einen fallenden oder als einen steigenden zu betrachten und in welche Versfüße wir ihn einzutheilen haben. Erklärt man die Thesis am Anfange irgend eines Verses, diesen an sich betrachtend, für einen bloßen Vorschlag, so muß man, um consequent zu sein, in allen Versen, die mit einer Thesis anfangen, diese ebenso als bloßen Vorschlag betrachten und somit auf die Benennung Jamben, Anapäste, jambische, anapästische, jambisch-anapästische Verse und steigender Rhythmus ganz verzichten. Einen Mittelweg gibt es nicht, ohne der reinsten Willkür Raum zu geben. Wie willkürlich erscheint es z. B., daß Dr. W. Buchner bei dem Verse:

„Der Thürmer der schaut zu Mitten der Nacht"

einen Vorschlag annimmt, bei:

„Zu Aachen in seiner Kaiserpracht"

dagegen diese Annahme nicht für erforderlich hält! (Beide Verse sind ohne allen Zweifel jambisch-anapästisch, und daß er den erstern für trochäisch-daktylisch mit Vorschlag erklärt, hat auch keinen Schatten von Grund.) — Selbst wenn man die Annahme eines Auftakts auf vereinzelte steigende Verse in einem Gedicht von übrigens fallenden Versen beschränken wollte, sehen wir keinen Grund zu dieser Annahme: kehrt dabei der seinsollende Auftakt in festen Zwischenräumen, etwa in der Schlußzeile jeder Strophe, wieder, so gehört er selbstredend mit zum Metrum; kehrt er, wie in den eigentlichen Accentversen, regellos wieder, so beweist das, daß der Dichter an kein Metrum, sondern nur etwa an eine bestimmte Zahl von Hebungen sich gebunden hat; und steht der steigende Vers ganz

vereinzelt in einem übrigens regelmäßig gemessenen Gedichte mit fallendem Rhythmus, so liegt eben nichts als ein metrischer Fehler vor, — im besten Falle eine, durch irgend einen einleuchtenden besonderen Zweck mehr oder minder gerechtfertigte Lizenz.

§. 45. Die Verse sind:

I. nach der Zahl ihren Silben: zwei-, drei-, vier- ꝛc. bis etwa siebenzehnsilbig. Nur sehr ausnahmsweise kommen auch im Deutschen noch längere vor.

II. nach der Zahl ihrer Versfüße: ein-, zwei-, drei-, vier-, fünf-, sechs-, sieben- und achtfüßige = Monometer, Dimeter, Trimeter, Tetrameter, Pentameter Hexameter, Heptameter und Octameter. — Die alten Griechen maßen und benannten jedoch diejenigen Verse, deren einfache Füße nur aus zwei Silben bestehen, also namentlich trochäische und jambische, nach sogenannten Dipodien oder Doppelfüßen, nannten also z. B. einen sechsfüßigen, jambischen Vers nicht Hexameter, sondern Trimeter. Einige in die deutsche Metrik übergegangenen antiken Versbenennungen haben ihren Ursprung in dieser Sitte, welche übrigens für den deutschen Dichter durchaus keine Bedeutung hat, wiewohl unsere Antiken sie mitmachen zu müssen glaubten. — Die Zahl der (einfachen) Füße eines Verses pflegt man mit Recht nach der Zahl seiner Hebungen zu bestimmen, einerlei, ob am Schluß des Verses etwa zu wenig oder zu viel für einen vollständigen Fuß sich vorfindet. „Dem Schnee, dem Regen" z. B. ist daher nicht, wie ein neuester Metriker meint, ein (unvollständig) 3füßiger, sondern ein (überzählig) 2füßiger Vers.

III. in Rücksicht ihrer Vollständigkeit:

a. vollständig (akatalektisch): das Ende eines Verses fällt mit dem Ende eines Fußes zusammen. (Beisp. 5. und 10.)

b. unvollständig (katalektisch): es fehlen eine oder zwei Silben am Ende, jedoch keine Arsis. Dadurch

tritt am Ende des Verſes eine Schlußpauſe (Katalexis) ein, die eine ſchärfere Sonderung deſſelben von dem nachfolgenden herbeiführt. (Beiſp. 6. Zeile 2 und 4.)

c. überzählig (hyperkatalektiſch): es iſt am Schluß des Verſes eine leichte Silbe, eine Theſis zu viel. (Beiſp. 8. Zeile 2 und 3.) — Verſe, die eine Hebung oder einen ganzen Fuß oder gar mehrere Füße — mit dem gewählten Metrum verglichen, — entweder zu viel oder zu wenig haben, ſind nur als Fehler oder als beſondere Ausnahmen zu betrachten. Wo in ſtrophiſchen Verbindungen regelmäßig kürzere mit längeren Verſen wechſeln, und ebenſo, wo der Dichter abſichtlich und durchweg keine Regelmäßigkeit in Bezug auf die Länge der Verſe, die Anzahl ihrer Füße, beobachtete, kann natürlich von einem Zuviel oder Zuwenig, von Abkürzung ꝛc. nicht wohl geſprochen werden.

VI. in Bezug auf Regelmäßigkeit: regelmäßig oder mehr oder minder unregelmäßig. In einer Reihenfolge von Verſen, einem Gedicht, iſt nämlich entweder:

1) jeder Vers in Bezug auf Zahl und Stellung der Hebungen und Senkungsſilben den übrigen dieſer Verſe ganz gleich; oder
2) es findet dabei Abwechſelung ſtatt, jedoch in feſtſtehender Ordnung, ſo daß die correſpondirenden Verſe ſich gleich ſind; oder
3) erſcheint in einem oder in mehreren beſtimmten Punkten die Abwechſelung als dem Belieben des Dichters freigeſtellt; oder
4) die Abwechſelung iſt innerhalb weiter Grenzen eine willkürliche, nicht von einem Metrum geregelte.

V. nach der Beſchaffenheit der Füße:

1) jambiſche,
2) trochäiſche,
3) daktyliſche,

4) anapäſtiſche,
5) jambiſch-anapäſtiſche,
6) trochäiſch-daktyliſche,
7) trochäiſch-jambiſche,
8) daktyliſch-ſpondeiſche und andere mit Spondeen gemiſchte Verſe,
9) Verſe, für welche keinerlei Versfüße vorgeſchrieben ſind.

Dieſe letztere Eintheilung ad V., als die ungleich wichtigere, haben wir unſerm nächſtfolgenden Abſchnitte zu Grunde gelegt.

Eine rein ſpondeiſche Versart kann man nicht füglich annehmen. Es laſſen ſich zwar mühſamer Weiſe auch größere Verbindungen von lauter (oder meiſt) an ſich ſchweren Silben bewerkſtelligen, was auch zum Behuf maleriſcher Darſtellung mitunter gerechtfertigt iſt. (Beiſp. 42. 3. 10.) Was aber ſolche abſichtlich ſchwerfälligen Verſe, die nur ſelten und vereinzelt vorkommen können, noch von Rhythmus an ſich haben, das hat darin ſeinen Grund, daß die Silben in ihrem Zuſammenhang abwechſelnd 6- und 3—5gradig betont werden, und iſt daher entweder trochäiſcher oder jambiſcher Natur, allerdings mit eigenthümlicher, mit ſpondeiſcher Färbung. Und wenn wirklich in einer Wortverbindung dieſer Art jede Silbe bei richtigem Vortrag ſich als gleich ſtark betont herausſtellen ſollte, ſo kann dabei weder von Rhythmus noch von Versfüßen eine Rede ſein, und das Produkt ſieht dann mehr einer mörtelloſen Zuſammenſtellung roher Steine, als einem wirklichen Verſe ähnlich; z. B.

„Oft kauft fremd Volk deutſch Korn auf.“

Dritter Abschnitt.

Von den Versarten.

I. Jambische Verse.

§. 46. Der vorherrschende Charakter der jambischen Verse ist Lebhaftigkeit, — „energischer, anspringender, hinausdrängender Gang," — besonders, wenn sie rein gehalten sind, d. h. durchgängig nur aus entschieden kurzen und entschieden langen Silben bestehen. Sie bilden im Allgemeinen den leichtesten, natürlichsten Rhythmus der deutschen Sprache. „Der Trochäus beginnt mit dem vollen Klange, der Jambus muß ihn erst erringen; die Länge im Trochäus ist die ruhige Basis des Verses, von welcher er ruhig absinkt, die Länge des Jambus ein immer neues Hinderniß, gegen welches er stets von neuem anstürmt. Darum ist der Jambus der Vers des unruhigen Strebens, des sehnsüchtigen Gefühls, des ringenden Gedankens, des kämpfenden Willens." (R. Gottschall.) Wo dieser Charakter nicht modifizirt werden soll, muß aber der jambische Bau auch bei den Wortfüßen wenigstens einigermaßen vorherrschen, was meist schon durch den Einfluß des Versmetrums gewissermaßen von selbst kommt. Doch darf man, weil sonst die schon erwähnte unangenehme Eintönigkeit und Lockerheit eintreten würde, natürlich auch hier nicht versäumen, rechtzeitig, und dem Versmetrum unbeschadet, auch anders gebaute Wörter einzufügen, dergestalt, daß außer den

männlichen auch weibliche Einschnitte, also außer den Diäresen auch Cäsuren entstehen. Bei ruhigerem und zumal elegischem Inhalt ist der häufiger vorherrschende Gebrauch trochäischer Wortformen sehr zweckmäßig. Auch die Einmischung jambischer Versspondeen, oder, was dasselbe ist, spondeischer Jamben, also solcher Füße, deren erste Silbe mitteltonig oder schwer, aber doch leichter ist, als die sie berührenden Hebungen, kann selbst in kleineren Gedichten nicht unbedingt untersagt, wiewohl hier für die meisten Fälle mehr oder weniger abgerathen werden; in längern aber ist sie, mit Umsicht und nicht zu freigebig angewendet, sogar zu empfehlen, theils schon der Abwechslung wegen, theils — an entsprechenden Stellen — zum Behuf rhythmischer Malerei. Häufig fügt man jambischen Versen, wie auch anapästischen, am Schluß der Zeilen, entweder durchgängig oder in fester oder freier Abwechslung, eine überzählige Silbe an, meist um verschiedenartige Versendungen, namentlich auch weibliche Reime zu erlangen.

§. 47. Die ein- und zweifüßigen Jamben (— so pflegt man zu sagen statt „ein- und zweijambiger Verse" —) sind selten (Beisp. 9. 8. 97.); auch vollständige dreifüßige kommen für sich allein nur mäßig vor (Beisp. 10.); ebenso hyperkatalektische dreifüßige, unvermischt, also mit durchweg weiblichen Endungen. Bei allen diesen kurzen Versen tritt auch der dem Jambus inwohnende Drang in der Regel nicht so stark heraus, als bei längeren, weil er ja an jedem Versende ein vorläufiges Ziel erreicht. Sie entsprechen daher am meisten einer tändelnden, leichten, frischen, sanften, anakreontischen Lyrik, einer gemäßigten Stimmung und Reflection. Dagegen ist der dreifüßige Jambus mit abwechselnd weiblichem und männlichem Reim sehr beliebt in Liedern und Balladen. (Beisp. 11. 88. 135.) Mehr noch der vierfüßige (Beisp. 13. 92. 119a. 121.) und verschiedene Mischungen des vierfüßigen und dreifüßigen. (Beisp. 12. 50a. 87a.b. 89.)

Wo sich vollständige mit überzähligen gereimten Versen kreuzen, ist der vierfüßige Jambus, namentlich auch bei begeistertem, hymnenartigem Inhalt, oft von ausgezeichneter Wirkung. (Beisp. 14. 84. 138.) — Etwas seltener tritt der vierfüßige in Verbindung mit dem fünffüßigen Jambus auf.

§. 48. Der fünffüßige Jambus aber, (Beisp. 15. 16. 17. 31a. 59. 66a. b. c. 70. 101a. 102b. 120.) ist für uns von besonderer Wichtigkeit, und zwar, weil er nicht nur ebenfalls in vielen deutschen Strophen, wie auch in mehreren aus Italien entlehnten Formen, als der Stanze, der Terzine und dem Sonett, sondern auch — nach Lessings Vorgang im Nathan — namentlich und vorzugsweise im deutschen Drama seine Anwendung findet, und zwar hier meist in reimloser Gestalt, in der er auch wohl

Blankvers

genannt wird. Er ist für unser Drama im Allgemeinen ohne Zweifel das geeignetste Versmaß, nicht nur weil sein Rhythmus „mit dem fortschreitenden, auf Handlung basirenden Charakter dieser Dichtungsart harmonirt", und „geräumig genug ist, größere objective Ausführungen in sich aufzunehmen", sondern auch, weil gerade er, „der Sprache am wenigsten das Gepräge des Künstlichen aufdrückt", bei metrischer Regelmäßigkeit rhythmische Mannichfaltigkeit zuläßt, daher den verschiedensten Empfindungen sich leicht anbequemt und überhaupt bei geschickter Behandlung der Vorzüge einer guten poetischen Form nicht ermangelt. Wir finden es daher nothwendig, ihn etwas näher in's Auge zu fassen, mit besonderer Rücksicht auf seine Anwendung im Drama, wobei wir voraus schicken, daß Manches, was wir hier bemerken werden, auch für andere Verse, namentlich für ähnlich lange, seine Geltung hat und zum Theil schon in früheren §§. in allgemeinerem Sinne von uns angedeutet wurde. — Häufig erscheint er mit überzähliger Silbe am Schluß, was nicht

nur dem Rhythmus nicht schadet, sondern eine wohlthuende Abwechslung ist und dazu beiträgt, die einzelnen Verse für das Gehör deutlicher auseinander zu halten. Wichtiger aber für letztern Zweck und überhaupt für den Bau guter Blankverse ist die Regel, daß das Ende des einen Verses dem Sinne nach nicht gar zu eng mit dem Anfang des nächsten verknüpft werden darf. Wenn vollends oft wiederholt innerhalb der Verse stärkere logische Pausen, als nach den Schlußfüßen, eintreten, so geht endlich auch für das feinere Gehör die Möglichkeit verloren, die Verse als rhythmische Einheiten aufzufassen. Auch verliert dabei überhaupt der Rhythmus den gehörigen Fluß und Schwung. Nicht nur in dem obengenannten Lessing'schen Drama, sondern auch noch in vielen spätern finden sich zahlreiche Belege hierfür. Jeden Vers so zu construiren, daß ein Unterscheidungszeichen ans Ende, aber — etwa das Komma ausgenommen — keines innerhalb des Verses zu stehen kommt, wäre selbstredend zu viel verlangt; allein, wo es ohne anderweitigen Nachtheil geschehen kann, macht man es am besten doch in dieser Weise; und wo stärkere logische Binnen-Pausen sich nicht vermeiden lassen, wähle man dafür vorzugsweise diejenigen Stellen, welche auch in rhythmischer Beziehung zu Einschnitten die vortheilhaftesten sind. Eine stehende Cäsur oder Diäresе hat der fünffüßige Jambus nicht, vielmehr gestattet sein Charakter den Einschnitt, auch den stärkern, den Vers deutlich in rhythmische Partieen theilenden, mehr oder minder an jeder Stelle, nur nicht vor der überzähligen Schlußsilbe, — und zwischen der ersten und zweiten Silbe nur ausnahmsweise und mit Vorsicht, weil er, hier angebracht, zu leicht die erste Silbe als Hebung erscheinen läßt. Auch ist sehr zu rathen, daß der Dichter nicht eine längere Reihe von Versen hindurch in jedem denselben Haupteinschnitt mache, sondern in der Art, Stellung und Zahl der Einschnitte fleißig wechsle. Es wird ihm dies um so leichter sein, wenn er bei der Wahl der Wörter längere

Aufeinanderfolge von bloß einsilbigen oder von bloß zweisilbigen zu vermeiden sucht und auch drei- und viersilbige mit einmischt, wo der Inhalt es gestattet. Am empfehlenswerthesten wohl sind die Einschnitte nach der vierten Silbe, demnächst auch die nach der fünften und sechsten. Dann und wann einen Vers abzukürzen, so daß er nur aus 4, 3 oder 2 Jamben besteht, ist namentlich dann erlaubt und dann sogar wohl zweckmäßig, wenn der Hörer oder Leser bei einem bedeutungsvollen Gedanken länger festgehalten werden soll, so daß die fehlenden Füße gleichsam durch eine Pause ausgefüllt werden. Auch daß man im Drama oft eine Person mitten im Verse schließen und durch eine andere denselben Vers beendigen läßt, wollen wir nicht geradezu tadeln; wohl aber die Einstreuung solcher einzelnen Verse, die — meist wohl aus Nachlässigkeit des Dichters — mehr als fünf Füße zählen. Bei übrigens regelmäßiger Behandlung des Verses können wir auch einzelne, ohne erkennbaren Zweck, aus Bequemlichkeit mit eingereihte anapästische Versfüße nicht rechtfertigen. Spondeische Jamben können namentlich den ersten und dritten Fuß meist ohne allen Nachtheil ausfüllen. In allen übrigen Takten dagegen, ganz besonders aber im fünften, sollte man den Vers stets, wo es eben thunlich ist und nicht besondere Zwecke eine Ausnahme wünschenswerth machen, lieber ganz rein halten. — Nicht selten findet man — sogar bei Dichtern erster Größe — in einzelnen Versen den vordersten Jambus unseres Metrums entweder mit einem nicht jambischen, sondern schwebenden, auch wohl trochäischen Spondeus oder gar mit einem reinen Trochäus vertauscht. Ersteres mag als Ausnahme hier und da durchgehen, weil es bei übrigens richtiger Ausprägung des Versmaßes gerade an dieser Stelle weniger, als an jeder andern, zu stören pflegt. Letzteres dagegen vermögen wir keineswegs zu billigen; denn der statt des ersten Jambus stehende Trochäus bildet in Wahrheit mit der nächstfolgenden Kürze

einen Daktylus, und so erscheinen zugleich die sämmtlichen folgenden Versfüße nicht mehr als Jamben, sondern als Trochäen: der ganze Rhythmus ist also umgeschlagen, aus einem steigenden zu einem fallenden geworden. Das muß bei einem einzeln eingestreuten Verse dieser Art doch nothwendig stören. Wenn jedoch das so veränderte Silbenmaß aus einem dem Leser einleuchtenden Grunde eintritt und dann so lange fortdauert, bis der Gedankengang wieder mehr dem Jambus entsprechend wird, so haben wir nichts dagegen, nur muß dann auch anderwärts aus ähnlichen Gründen Aehnliches stattfinden, z. B. bei gesteigerter freudiger Begeisterung der fünffüßige Jambus mit einem anapästischen oder jambisch-anapästischen, bei melancholischem Inhalt mit einem rein trochäischen Metrum vertauscht werden. So kann auch eine ganze Reihenfolge sechsfüßiger Jamben, wie sie Schiller in der Braut von Messina und in der Jungfrau von Orleans eingeschoben hat, da, wo der Inhalt besonders würdevoll wird, von großer Wirkung sein, besonders wenn der Dichter auch darauf denkt, die Rückkehr zum fünffüßigen Jambus durch irgend etwas, „was den wundervollen Klang des Trimeters aus dem Ohr tilgt", etwa durch Musik, durch einen Chor ꝛc., zu vermitteln. — Nothwendig aber sind dergleichen Abweichungen keineswegs, weil, wie gesagt, der fünffüßige Jambus sich allen Gedanken und Stimmungen auch ohne eigentliche Aenderung des Metrums zu accomodiren vermag. Bei entsprechendem Inhalt wird z. B. fast dieselbe Wirkung wie durch trochäische Verse dadurch sich erzielen lassen, daß, unbeschadet des jambischen Versmetrums, vorherrschend trochäisch gebaute Wortfüße gewählt werden. Dazwischen auch Wortbildungen von den Formen des Amphimakers und des Ditrochäus anzubringen, verhindert nicht nur den Eintritt unangenehmer Eintönigkeit, oder die Einförmigkeit der Cäsuren, sondern entspricht auch sehr einer feierlichen, gehobneren Stimmung. Und unser Vers ist wegen seiner Freiheit hinsichtlich der Ein-

schnitte und wegen seiner ausreichenden Länge vorzugsweise geeignet, dergleichen auszuführen. Wählt man ferner, so viel wie möglich, bloß eingradige Kürzen zur Thesis, bloß 6gradige zur Arsis, so wird die Lebhaftigkeit gesteigert, und die Wirkung je nach dem Bau der Wortfüße entweder der der daktylischen oder der anapästischen Verse sich wenigstens näheren. Durch gehäufte Anwendung mittel- und tieftoniger Thesissilben, (also des jambischen Spondeus,) kann man das besonders Würde- und Nachdrucksvolle, so wie, darin noch weitergehend, namentlich die Schilderung von irgend etwas Mühsamem oder Schwerfälligem, aufs treffendste rhythmisch-malerisch unterstützen. Was sich im Allgemeinen durch mit Vorliebe angebrachte und mannichfach welchselnde Vokale vollen Klanges für den Wohllaut der Verse, — in besondern Fällen durch gehäufte Anwendung eines bestimmten, dem Inhalt entsprechenden Vokals, durch Lautmalerei wirken läßt, und noch Anderes, was auch beim Blankvers Berücksichtigung verdient, werden wir namentlich in unserm 6. Abschnitt näher ersehen. — Ebenso wenig, wie die Einstreuung einzelner Verse und Versfüße andern Metrums, können wir im Allgemeinen auch vereinzelt vorkommende End-Reime gutheißen. Wenn dieselben in ganzen Parthieen — nach Umständen auch wohl gar in Strophenform — auftreten, können sie, wo Begeisterung, Gefühl, lyrisches Element vorwaltet, auch in einem übrigens reimlosen Drama ganz an ihrer Stelle sein; auch zum Schluß einer Rede, eines Auftritts ꝛc. sind sie häufig mit Erfolg angewendet worden;— einzelne Reimverse mitten in dem übrigens reimlosen Bau aber wirken fast immer nur störend. Für die Lyrik, wie auch für mehrere Arten der Epik, ist der reimlose fünffüßige Jambus im Allgemeinen nicht geeignet, wohl aber der gereimte in manchen seiner Strophenformen. Für Betrachtungen vorherrschend didaktischer Natur paßt er auch als Blankvers.*)

*) Daß Minckwitz die fünffüßigen Jamben (— ursprünglich vielleicht aus Verwechslung mit dem Choliambus? —) „Hink-

§. 49. Der sechsfüßige Jambus kommt im Deutschen in mehreren Formen vor, nämlich als der dem antiken jambischen Trimeter nachgebildete Sechsfüßler, als Alexandriner und als der neuere Nibelungenvers. Außerdem läßt er sich nach Art des Blankverses mit frei abwechselnden Cäsuren ꝛc. bauen.

I. Der dem antiken nachgebildete jambische Sechsfüßler.

Dieser Vers, — von den Römern Senarius (Sechsfüßler), von den Griechen aber nach seiner Eintheilung in drei Doppelfüßen Trimeter (Dreitakt) genannt, — hat eine wechselnd ständige Cäsur, nämlich eine solche, die entweder in der Mitte des dritten oder in der Mitte des vierten Fußes angebracht sein muß.

Schema: ∪ — ∪ — ∪ | — ∪ — ∪ — ∪ —

oder: ∪ — ∪ — ∪ — ∪ | — ∪ — ∪ —

Die ältere Regel, wonach in den dritten Fuß stets ein Einschnitt fallen sollte, hat in Deutschland weniger Beachtung gefunden, und Mehrere, die sie zu befolgen glaubten, waren doch oft schon zufrieden, wenn nur an dieser Stelle irgend ein Wort endete, war es auch nur ein zum nächsten Wortfuß gehörender Artikel oder ein „und"; daß aber eine solche ganz einflußlose Spielerei keine Cäsur ist, wissen wir aus §. 34. 40. und 43., — wiewohl merkwürdiger Weise in diesem Falle Gottschall („G. Poetik" S. 225.) sie dafür erklärt! Seinen Vorbildern entsprechend, tritt der deutsche Trimeter nicht immer rein, d. h. in lauter Jamben auf, (wie im Beisp. 18a. 19. Z. 2. 3.) sondern häufig mit Spondeen und Anapästen gemischt. (Beisp. 19. Z. 4—6. 9.) Die Anwendung der Spondeen mäßigt, die der Anapäste steigert die ihm eigene Lebhaftigkeit. Soll jedoch der Vers seinen jambischen Charakter nicht verlieren, so dürfen die Anapäste nur ganz vereinzelt, die Spondeen hauptsächlich nur

jamben" schimpft, und die Art, wie er diesen Schimpfnamen motivirt, hat uns sehr — ergötzt.

im ersten, dritten und fünften Fuße und auch da nicht zu häufig angewendet werden, und vor allem nicht trochäischer, sondern nur jambischer Art sein. In letzterer Beziehung sind natürlich unsere Deutsch-Antiken wieder anderer Meinung; nach Minckwitz soll z. B. der offenbar nur fünffüßige Vers:

„Gestehst du dieses, bin ich zur Auskunft bereit"

ein ganz richtig gebauter Senarius, — das hier entschieden kurze „zur" und das übertönte „kunft" sollen nämlich Hebungen und das „Aus" soll Senkung sein!! — Am Ende des Verses ist der Anapäst nicht zulässig, — von Alters her auch weder überzählige Silbe noch Reim üblich; doch kann dies beides, regelmäßig angewendet, dem Verse nicht leicht schaden. Die verschiedenen Arten des sechsfüßigen Jambus — den flüchtigen, rein jambischen des Archilogos, den tragischen, darum mehr spondeischen des Aeschylos, den komischen, nachlässigeren des Aristophanes — hat A. W. Schlegel treffend geschildert und nachgeahmt in dem Gedicht: „Der Jambe" (Beisp. 19.), — welches dabei aber auch wiederum den thatsächlichen Beweis liefert, daß nicht alles, was bei den Alten dem Dichter erlaubt war, auch vom deutschen Ohr gebilligt uud als dem Rhythmus entsprechend erkannt und anerkannt werden kann. — Neuerdings haben einige Theoretiker den Sechsfüßler für den dem deutschen Drama angemessensten Vers erklärt. Wir haben uns bereits anders ausgesprochen, geben aber zu, daß ihm für großartig heroische Tragödien antiken Stoffes im Allgemeinen der Vorzug vor dem Fünffüßler gebühren mag; — daß er an einzelnen Stellen anderer Dramen mit demselben abwechseln könne, sahen wir schon im vorigen §.

II. Der Alexandriner.

§. 50. Die charakteristische Eigenthümlichkeit dieses aus sechs (oft überzähligen) Jamben bestehenden Verses ist

ſeine, immer nach dem dritten Fuß fallende, ſtändige Diäreſe.
Schema: ∪ — ∪ — ∪ — | ∪ — ∪ — ∪ —

Nach franzöſiſchen Vorbildern in die deutſche Dichtkunſt eingeführt, fand der Alexandriner beſonders bei den ſchleſiſchen Dichtern des 17. Jahrhunderts ſeine Pflege (daher: Jahrhundert des Alexandriners!). Daß er ſich mit dem Beginne beſſerer Zeiten in unſere Literatur, ſeit Klopſtock und Leſſing, nicht halten konnte, während ſich die Franzoſen ſeiner nach wie vor mit gutem Erfolg bedienen, liegt, wie Viehoff richtig bemerkt, daran, daß er im Deutſchen ſelbſtverſtändlich nach dem accentuirenden und nicht wie der franzöſiſche größtentheils nach einem mehr nur numerirenden Princip gebaut iſt. Dadurch erhält er bei der auffallenden Regelmäßigkeit ſeines Haupteinſchnitts und ſeiner ganzen Form eine Eintönigkeit, welche ihn namentlich im Epos, in der Tragödie und dem lyriſchen Gedichte bald unerträglich machte. Rückert hat verſucht, ihn wieder zu Ehren zu bringen, indem er ihn zu ſeinen didaktiſchen Gedichten verwendete. Hier iſt er an ſeiner Stelle, wenn das Gedicht nicht ein großes zuſammenhängendes Ganzes, ſondern mehr eine Aneinanderreihung von Sprüchen und Sentenzen bildet. — Freiligrath ließ, um die Eintönigkeit zu mildern, alexandriniſche Verſe, in denen er auch einzelne Spondeen anbrachte, mit vier- und fünffüßigen Jamben abwechſeln. Aber auch in dieſem, wiewohl nicht mißglückten Verſuche können wir keine vollſtändige Ehrenrettung unſeres Verſes ſehen, finden vielmehr darin eine Beſtätigung mehr für die Anſicht, daß der Alexandriner unvermiſcht nur ſparſam und zwar zu kleineren didaktiſchen und zu Gedichten komiſcher Gattung angewendet werden dürfe. Mit Spondeen gemiſcht und mit kleineren Verſen zu Strophen vereinigt, möge immerhin ſein Wirkungskreis wieder ein größerer ſein; denn in ſolchen Verbindungen tritt allerdings ſeine Eintönigkeit weniger hervor, und er hat dann oft viel Kräftiges, Markiges, Maleriſches. (Beiſp. 20a. b. 139.)

Der Name „Alexandriner“ rührt nach Einigen von einem im 13. Jahrhundert zu Paris erschienenen Gedicht, das die Geschichte Alexanders des Gr. zum Gegenstand hat, oder nach Anderen von einem der Verfasser jenes Gedichts, dem Mönch Alexander her.

III. Der neuere Nibelungenvers.

§. 51. Die Eigenthümlichkeit dieses den sechsfüßigen Jamben beigezählten Verses besteht darin, daß er nach dem dritten Fuße eine überzählige Silbe und nach dieser eine stehende Diäreſe hat. Mit wenigstens gleichem Recht kann man freilich auch sagen, der vierte Fuß sei ein Anapäst, und nach der ersten Silbe desselben falle die ständige Cäsur. Jedenfalls unterscheidet sich sein Bau von dem des Alexandriners bloß durch Hinzufügung einer kurzen Silbe, vor dem Haupteinschnitt. (Beisp. 22a. 134.) Es ist merkwürdig, welche große Verwandlung die Eine Silbe hervorbringt: dieser, dem Alexandriner so verwandte Vers gehört, wo er nicht in zu großer Zahl auftritt, zu den wohlklingendsten und gefälligsten! die es gibt. Er wird, und mit Recht, zu kleineren Gedichten, sowohl lyrischen als erzählenden, häufig angewendet. Für das eigentliche Epos und überhaupt für umfangreiche Gedichte — und auch wohl für mäßigere von sehr bewegtem und wechselndem Inhalt — dürfte er dagegen nicht passend sein: die Gleichmäßigkeit seiner Hälften, die fortwährende Wiederkehr der sehr merkbaren Cäsur an derselben Stelle, müssen auch ihn bei ausgedehnter Anwendung und ununterbrochener strenger Regelmäßigkeit trotz seines Wohllauts monoton machen. Das scheinen auch viele unserer Dichter gefühlt zu haben — sie erlaubten sich, um eben die Monotonie zu vermeiden, einzelne oder auch mehr oder weniger häufige Abweichungen von der Regel, welche letztere in dem Schema

⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ | ⏑ — ⏑ — ⏑ —

ausgesprochen ist, — setzten an Stelle der Jamben hier und da Anapäste und Spondeen. (Z. B. Uhland in

„des Sängers Fluch.“ Beisp. 22b.) Dadurch nähert er sich dann mehr oder minder dem ältern Nibelungenvers, den wir in unserm Abschnitt von den Strophen (§. 108.) näher betrachten wollen, und wird auch für größere Gedichte anwendbar und empfehlenswerth. — Zuweilen wird, sowohl im regelmäßigen neuern, als im anapästisch gemischten und im alten Nibelungenvers, neben dem Endreim auch der Mittelreim angewendet, was, um einzelne Stellen eines Gedichts klangvoller hervorzuheben, ganz zweckmäßig ist. Geschieht es aber durchgängig, so zerfällt dadurch jeder Vers vollends in zwei dreifüßige. (Beisp. 54. 88. 135.)

§. 52. Der Choliambus, hinkende Jambus oder Skazon ist ein hyperkatalektischer jambischer Sechsfüßler, dem im letzten Fuß die jambische Thesis fehlt, oder, anders ausgedrückt, er enthält nach fünf Jamben einen Trochäus. Durch diese Aufeinanderfolge bekommt er das Lahme, Hinkende, wovon er den Namen hat. (Beisp. 24.)

Schema: ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — — ∪

§. 53. Der siebenfüßige und der achtfüßige Jambus haben beide gewöhnlich eine stehende Cäsur nach dem vierten Tacte. (Beisp. 25. und 26.) Der achtfüßige unterscheidet sich daher kaum von zwei vierfüßigen, und der siebenfüßige läßt sich in einen vier- und einen dreifüßigen auflösen. Nur der Reim und die Schreibweise können den Unterschied bezeichnen.

II. Trochäische Verse.

§. 54. Die trochäischen Verse erhalten durch die Stellung der Länge vor der Kürze meist „einen nach Innen gewandten, reflectirenden Zug“, einen ruhigen, beschaulichen Gang, und eignen sich daher im Allgemeinen mehr für ernste, namentlich für elegische und für sentenziöse Gedichte. Daß sie oft auch bei komischem oder satirischem Inhalt von guter Wirkung sind, erklärt sich nur

aus dem Contraſt, der dann zwiſchen Inhalt und Form ſtattfindet oder aus der Wahrnehmung, daß der Scherz, die Schalkheit ſich in das Gewand des Ernſtes kleidete. Doch kann auch durch vorherrſchende jambiſche Wortfüße, männliche Reime ꝛc. ihr Charakter bedeutend modifizirt, dem der jambiſchen Verſe nahe gebracht werden. — Der oft gehörten Behauptung, daß die trochäiſchen Verſe der deutſchen Sprache angemeſſener, für den deutſchen Dichter bequemer ſeien, als die jambiſchen, können wir keineswegs beiſtimmen; denn trochäiſche Wortformen laſſen ſich ja ebenſo gut im jambiſchen wie im trochäiſchen Versmaß verwenden, und zudem ſteht vor ihnen meiſt ein Artikel, ein Fürwort oder dergleichen, wodurch ſie als Versanfänge dann für die trochäiſchen Verſe unbrauchbar werden. Auch iſt es Thatſache, daß im Deutſchen von jeher — auch ſchon unbewußt beim bloßen Hebungen- und Silbenzählen — mehr jambiſche (und anapäſtiſche) als trochäiſche Verſe entſtanden. Uebrigens fehlt es den Trochäen keineswegs an Grazie. Je reiner ſie gehalten, deſto anmuthiger ſind ſie. — Aus demſelben Grunde, aus dem man den Jamben und Anapäſten häufig am Ende der Verſe eine überzählige Silbe anhängt, läßt man bei Trochäen, wie auch bei Daktylen, ebenſo oft am Versende die Senkung fort, ſo daß der letzte Fuß zu einer bloßen Hebung verkürzt wird. — Die Einmiſchung von Daktylen beflügelt, die von Spondeen zügelt den Gang der Trochäen. Daß die Spondeen hier fallende ſein müſſen, iſt ſelbſtredend; ein jambiſcher Spondeus, wie jeder andere ſteigende Versfuß, mitten in dem fallenden Rhythmus, muß ja nothwendig ein arger Verſtoß ſein.

§. 55. Ein- und zweifüßige Verſe ſind auch bei den Trochäen ziemlich ſelten, und die zweifüßigen ſind oft ſo, daß die betreffenden Strophen oder Gedichte mit gleichem Rechte auch in vierfüßige Verſe abgetheilt werden können. (Beiſp. 27.) Dreifüßige, vollſtändig und unvermiſcht, wurden auch meiſt nur zu kleinen Tän-

deleien benutzt. (Beisp. 28.) Mit bloß männlichem Reim, also katalektisch, sind sie, wie Gottschall bemerkt, für „scharf abgerissene, blitzartig hingeworfene Schilderung" sehr passend. (Beisp. 123.) Auch mit abwechselnd weiblichem und männlichem Reim, so wie ferner in Verbindung mit vierfüßigen, mitunter auch mit ein-, zwei-, fünf- oder mehrfüßigen, akatalektisch und katalektisch, tritt der dreifüßige Trochäus auf, und mehrere dieser Verbindungen ernteten, bei gewöhnlich elegischem Inhalt, oft großen Beifall. (Beisp. 124. 125. 126. 127. 128.) Zahlreicher finden sich auch im Deutschen die in der spanischen Dichtkunst so sehr vorherrschenden vierfüßigen Trochäen, nicht nur akatalektisch, sondern auch katalektisch und abwechselnd, sowohl gereimt als ungereimt oder mit Assonanzen. Es läßt sich auch nicht leugnen, daß sie den Charakter des Trochäus am reinsten ausprägen und oft von schöner Wirkung sind. (Beisp. 5. 6. 46. 47. 76. 96. 115. 129. 130.) Doch verleiten sie auch leicht, selbst in Romanzen und Liedern, zu Weitschweifigkeiten und überflüssigem Pomp. Schon dieses Umstandes wegen ist namentlich ihre Anwendung im Drama immer bedenklich, wenn auch unter Umständen recht wohl zulässig. Um aber im deutschen Drama überhaupt das herrschende Versmaß zu werden, wie sie allerdings im spanischen es sind, dazu gehen ihnen ziemlich alle die Eigenschaften ab, die wir im §. 48. als für das Drama wünschenswerth bezeichnet haben. Deßhalb fanden Müllner und Grillparzer mit ihren Versuchen, dem vierfüßigen Trochäus diese Herrschaft zu verschaffen, im Ganzen nur wenig Nachahmung.

§. 56. Auch fünffüßige Trochäen finden sich im Deutschen ziemlich häufig. (Beisp. 29. 31b. 145.)

Eine besondere Art fünffüßiger Trochäen sind die zunächst in den serbischen Volksliedern angewendeten und danach kurz serbische Trochäen genannten. Sie verschmähen den Reim und haben keine bestimmt vorge-

schriebene Cäsur, lieben aber besonders den Einschnitt nach der vierten, auch wohl den nach der dritten oder sechsten Silbe, und sind nie katalektisch, sondern enden durchweg trochäisch, jedoch oft mit spondeischer Färbung. (Beisp. 30.) — Gereimte fünffüßige Trochäen sind ein mit Recht beliebtes Elegien-Versmaß. (Beisp. 90.)

§. 57. Die sechsfüßigen Trochäen, wie auch die siebenfüßigen kommen seltener vor. (Beisp. 32.) — Achtfüßige sind in neuester Zeit häufig gebraucht worden. Sie sind auch wegen ihres lebendigen und feierlichen Charakters für manche Stoffe sehr angemessen. (Beisp. 33. 46. 61. 62. 132. 133.) Nach dem vierten Fuß haben sie eine Diärese. Da diese den Vers in zwei gleiche Hälften theilt, so kann man ihn allerdings eben so gut als zwei vierfüßige Verse betrachten. Nur wenn der vierte Fuß ungereimt, der achte aber gereimt, und die logische Pause am Schluß der Verse durchweg stärker ist als die in der Mitte, erkennt das Ohr den Unterschied, den noch würdevolleren Gang.

§. 58. Hier erwähnen wir auch der sogenannten kretischen Verse, da sie unseres Dafürhaltens im Wesentlichen trochäischen Charakters sind, indem in jedem Kretikus die zweite Länge als ein unvollständiger Trochäus betrachtet werden kann und gewöhnlich auch noch etwa 3 Trochäen nachfolgen. Sie kommen selten vor. Rückert hat sie mitunter in den Gaselen gebraucht. (Beisp. 34.)

Schema: — ∪ — | — ∪ — | — ∪ — ∪ — ∪

Der zweimalige Zusammenstoß zweier Hebungen unterbricht übrigens den Rhythmus dergestalt, daß sich in unserm Beispiel der Vers eigentlich in drei kleine Trochäenverse auflöst, von denen die zwei ersten katalektisch sind.

III. Daktylische Verse.

§. 59. Wir ertheilen den daktylischen Versen das Prädikat einer hüpfenden Flüchtigkeit, Raschheit. Diese

ist jedoch mit festem Auftreten verbunden, und so wird ihre Bewegung auch leicht zu einem begeisternden Schwunge. — Verse, die aus lauter vollständigen Daktylen bestehen, kommen nur selten vor, meist nur vereinzelt, in längerer Reihenfolge gar nicht. Gemeiniglich ist nämlich der letzte Fuß katalektisch, also eigentlich entweder ein Trochäus oder eine bloße Hebung, — weil unsere Sprache es nicht liebt, einen Satz oder Satztheil — und das soll ein Vers doch sein — mit zwei Kürzen zu schließen. Selbst die übrigen Füße eine lange Reihe von Versen hindurch aus lauter reinen Daktylen bestehen zu lassen, ist bei dem Charakter unserer Sprache nicht immer ganz leicht. Daß sie aber rein seien, wo sie wirklich Daktylen sein sollen, ist für den Wohlklang ungleich nöthiger als die Reinhaltung aller Füße in jambischen oder trochäischen Versen. Ohne die in unserm ersten Abschnitt erwähnte Thatsache, daß 2 an sich 2—3gradige Silben, zwischen zwei 6gradige gestellt, meist zu 1—2gradigen werden, würden wir auf reine daktylische Verse fast ganz verzichten müssen. Sobald das Ohr merkt, daß die Kürzen zu viel Gewicht haben, ist der Daktylus unrein und wie gelähmt. — Vielmal leichter macht sich's der Dichter, wenn er sich erlaubt, in unbestimmten Zwischenräumen, an Stellen, wo es ihm gelegen kommt, einzelne Takte mit Trochäen oder trochäischen Spondeen (— jambische taugen selbstredend nicht —) auszufüllen. Beide mäßigen die Raschheit des Verses, die Spondeen insbesondere machen ihn bei richtiger Handhabung zugleich kraft- und würdevoller. — Erst seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts werden von deutschen Dichtern mit Bewußtsein und in größeren Reihenfolgen daktylische Verse gebildet. Man findet — namentlich in lyrischen Gedichten — besonders zwei-, drei- und vierfüßige Verse dieser Gattung; ein-, fünf-, sechs- und mehrfüßige nicht so oft. (Beisp. 3. 35. 36. 79. 91).

IV. Anapäſtiſche Verſe.

§. 60. Verſe mit lauter vollſtändigen reinen Anapäſten finden ſich faſt nur vereinzelt, zu ganzen Gedichten vereinigt ſo gut wie noch gar nicht. Die Schwierigkeit liegt hier im erſten Takt, weil unſere Sprache es ſelten zuläßt, einen Satz mit zwei an ſich 1gradigen Kürzen zu beginnen und weil eine zweigradige, zu Anfang eines Verſes vor eine 1gradige geſtellt, gar zu leicht als mindeſtens 3gradig betont wird. Indeß hängt letzteres doch in den meiſten Fällen von dem Willen des Leſers ab, der ſogar, ohne unrichtig zu betonen, oft die erſte Silbe als bloß 1gradig erſcheinen laſſen kann, wenn ſie auch an ſich 2- oder gar 3gradig iſt, und er wird es in der Regel ſo machen, ſobald er merkt, daß der beabſichtigte und im Uebrigen gut ausgeprägte Rhythmus eines ganzen Gedichts es erheiſcht. So geleſen, hat der Rhythmus ſolcher Verſe noch mehr Schwung als der daktyliſche, eine hinreißende Gewalt, und wir empfehlen daher ſeine, wenn auch nur mäßige Cultivirung, ungeachtet der nicht ganz zu beſeitigenden Unbeſtimmtheit des erſten Fußes. (Vergl. Beiſp. 37. a. b. c.) Uebrigens zeigt ſich auch bei den anapäſtiſchen Versanfängen wieder ſehr deutlich, wie verwirrend für die Skanſion es iſt, wenn man alle antiken Versfüße dabei gelten läßt; denn man kann dann mit gleichem Rechte die zwei erſten Kürzen auch als Pyrrhichius betrachten, dem dann Daktyle folgen. Erklärt doch O. Lange ſogar den trochäiſchen Anfangsſpondeus in „Ha dort kommt er mit Schweiß“ ꝛc. für einen Pyrrhichius!!

Anapäſtiſche Verſe, die der Bequemlichkeit wegen mit einem jambiſchen Spondeus oder einem bloßen Jambus eingeleitet werden, ſind häufig und haben zwar erheblich weniger, aber doch auch noch immerhin bedeutenden Schwung, zumal bei größerer Verslänge. (Beiſp. 38. a. b.) Noch viel öfter jedoch ſind auch außer dem erſten Takt hin und wieder, in unregelmäßigen Zwiſchenräumen, einzelne Jamben oder Spondeen eingeſtreut, wodurch ſie ſich

schon einigermaßen an die hier nächstfolgende Rubrik anschließen. (Beisp. 38. c. d.) Besonders siebenfüßige Verse dieser Art, mit einer stehenden Diäreſe nach dem vierten Fuß, sind seit Platen's, „Schlußparabasen" in der „Verhängnißvollen Gabel" und im „Romantischen Oedipus" zu großem Ansehen gekommen, und sie haben in der That, wie Gottschall sagt, (der sie aber irrthümlich achtfüßige nennt!! S. 233. seiner Poetik) „einen prächtig wogenden Gang, der ihn nicht blos für behaglich ausgeführte Gemälde der komischen Muse, sondern auch für die Bilder üppiger Schilderung und Empfindung, selbst für einen majestätischen Ernst geeignet macht." (Beisp. 38. c. 140.) In den Parabasen übrigens schlug der Dichter mit zahlreichen spondeischen Knoten und Knuten, denen der Anapäst den Schwung gab, auf seinen Gegner los. — Die Meinung, daß der Spondeus, auch sogar der trochäische, den Anapäst ersetzen könne, ohne den Vers zu ändern, beruht auf dem in §. 32. erwähnten Irrthum: der Spondeus verändert den Vers noch viel mehr als der Jambus; nur sagen wir damit nicht, daß er ihn immer verderbe.

V. Jambisch-anapästische Verse.

§. 61. Wir rechnen hierher zunächst diejenigen aus Jamben und Anapästen zusammengesetzten Verse, in denen bei unregelmäßiger Abwechslung keine von beiden Fußarten so überwiegend ist, daß die andre als bloß eingestreut erscheint, und in denen der Spondeus nicht als vorgeschrieben vorkommt. Diese Verse, besonders drei- und vierfüßige, haben oft etwas Zartes, Weiches, das sie für die gemüthliche Lyrik, oft auch etwas lebendig Schilderndes, das sie für manche Balladenstoffe sehr geeignet macht. (Beisp. 93. 119. c. 141.) Sodann gehören in diese Rubrik auch diejenigen Verse, in denen nach einer festgehaltenen Vorschrift, also regelmäßig, Jamben und Anapästen vermischt sind. — Der alcäische Vers besteht aus fünf Füßen, von denen der vierte anapästisch, die

übrigen jambisch. Verse, in denen regelmäßig bloß der erste Fuß ein Jambus ist, die übrigen sämmtlich Anapäste sind, dem letzten aber eine überzählige kurze Silbe sich anschließt, heißen auch amphibrachisch, weil sie sich, wenn man will, ganz in amphibrachische Verstheile (⏑—⏑) zerlegen lassen. (Beisp. 38a. Vers 1. 2.)

VI. Trochäisch-daktylische Verse.

§. 62. Verhältnißmäßig fast ebenso häufig wie Jamben und Anapäste, finden sich auch Trochäen und Daktylen gemischt, und zwar ebenfalls auf die mannichfaltigste Weise, regelmäßig und unregelmäßig. —

Hierzu gehören auch folgende im Deutschen angewendete antike Verse:

1) Die Verbindung eines Daktylus mit einem ihm folgenden Trochäus gibt den adonischen Vers. (Beisp. 39. V. 4.) — ⏑ ⏑ — ⏑

2) Der phaläkische Vers, vorzugsweise Hendekasyllabus, Elfsilbner genannt. Er besteht aus fünf Takten; der erstere derselben ist ein Trochäus, (zuweilen ein Spondeus), der zweite ein Daktylus, die drei letzten sind Trochäen. (Beisp. 40.)

Schema: — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑

3) Der pherekratische Vers: ein Daktylus steht zwischen zwei Trochäen. (Beisp. 41a. Z. 3.)

Schema: — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑

4) Der glykonische Vers. Beisp. 41a. Z. 4.)

Schema: — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —

Zuweilen findet man jedoch außer im zweiten Takt auch im ersten oder dritten einen Daktylus.

5) Der priapische Vers besteht aus einem glykonischen mit nachfolgendem pherekratischen Verse.

VII. Trochäisch-jambische Verse.

§. 63. Trochäen und Jamben sind Gegensätze. Ihre Verbindung zu Einem Verse gibt daher keineswegs

einen einheitlich = eigenthümlichen, selbstständig = fließenden Rhythmus. Ueberall nämlich, wo der Jambus auf den Trochäus folgt und also die Senkungen sich berühren, entsteht ein Daktylus, dem eine einzelne Hebung sich anschließt; und überall, wo der Trochäus auf den Jambus folgt und also die Hebungen an einander stoßen, bemerkt das deutsche Ohr einen rhythmischen Bruch, welcher dem Schlusse eines kleineren Verses und dem Beginn eines neuen gleichkommt. Wenn wir nun deßungeachtet die obige Ueberschrift machten, so geschah dies blos, weil von den, uns von den Alten überkommenen oder ihnen nachgebildeten künstlichen Versformen einige in keine andre unsrer Rubriken besser passen wollen. (Anders, wenn man nicht, wie wir, bei der Skansion sich auf die 5 deutschen Versfüße beschränkt.) Es sind namentlich:

1) Die choriambischen Verse. In diesen wechseln Trochäen und Jamben gleichmäßig ab, (oder, was dasselbe ist, einem Daktylus folgt eine bloße Hebung, diesem wieder ein Daktylus und eine Hebung ꝛc.)
Schema also: — ∪ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ∪ — (Beisp. 41 b.)

2) Die asklepiadeischen Verse;

a. der kleinere asklepiadeische Vers.
Schema: — ∪ — ∪ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ∪ — ∪ — (Beisp. 41. 3. 1.)

b. der größere.
Schema: — ∪ — ∪ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ∪ ⏑ ⏑ ∪ ∪ — ∪ — (Beisp. 21.)

Auch den Choliambus (§. 52.) hätten wir hierherstellen können.

VIII. Daktylisch-spondeische und andere mit Spondeen gemischte Verse.

§. 64. Der dem antiken nachgebildete deutsche Hexameter ist ein daktylisch-spondeischer, oft auch mit Trochäen gemischter Sechstakt. Da der Hexameter besonders in den antiken Heldengedichten seine Anwendung fand, so heißt er auch heroischer Vers. Pythischer Vers

wird er genannt, weil bei dem delphischen Orakel die Aussprüche der Pythia von den Priestern in dieses Versmaß gekleidet wurden.

§. 65. Der deutsche Hexameter, in vereinzelten Versuchen kleinern Umfangs schon von Fischart und Andern, als durchgängiges Versmaß eines größern Gedichts zuerst von Klopstock (im Messias) gebraucht, trat anfangs sehr regellos auf, oft auch vielmehr zu sehr nach den antiken Regeln gebaut und daher undeutsch, rhythmuswidrig. Später, als man sich mit den antiken Vorbildern vertrauter gemacht hatte und zugleich wenigstens anfing, den großen Unterschied des Charakters unserer Sprache von dem der altgriechischen, zu erkennen, wurden manche Hexameter der bessern Dichter klangvoller und genießbarer, bei Weitem aber nicht alle, — letzteres anfangs (namentlich auch bei Klopstock) besonders wegen zu häufigen Gebrauchs des Trochäus und später (bei und seit Voß) wegen Anwendung der bewußten neuantiken Theorie. Andere Dichter kümmerten sich wenig um diese und alle Theorie; sie folgten vorzugsweise ihrem Gehör, aber sie mußten auch mit Göthe, der hierin vorging, gestehen, daß ihre Verse großentheils mit denen der Alten gar wenig gemein hatten und überhaupt eines strengregelrechten Baues entbehrten. Kein Wunder, wenn Stimmen laut wurden, die sich gegen Einbürgerung des Hexameters, als eines der deutschen Sprache widerstrebenden Versmaßes, erklärten, und wenn selbst Platen rieth:

— — — — zu geringen Gedichten
Wend' ihn an! Klopstock irrte, wie Viele mit ihm.

Wahrscheinlich aber würde dieser sehr geschickte Verskünstler günstiger geurtheilt haben, wenn nicht auch er so viele seiner Verse unter dem Einfluß unnatürlicher Regeln gebildet, namentlich oft Accentverschiebungen (wie z. B. auch gleich hier im zweiten und dritten Fuß des eben angeführten Pentameters, wo man Klopstock (3. 6.) statt Klopstock (6. 3.) lesen soll), sich erlaubt hätte.

Je mehr man die Vorschriften der Alten auf das beschränkt, was mit der Eigenthümlichkeit unsrer Sprache und den Anforderungen des Wohllauts übereinstimmt, — je entschiedener dann unsere Dichter an den so modifizirten Vorschriften festhalten, — je mehr sie zeigen, daß sie die Sprache in ihrer Gewalt haben, ohne ihr irgendwie Gewalt anzuthun, — je mehr sie namentlich der herrschenden Betonungsweise, so wie der Natur des Rhythmus im Allgemeinen, Rechnung tragen, — je genauer sie die Tongrade der einzelnen Silben unterscheiden: desto sicherer und desto reichlicher werden wir Hexameter erhalten, die unserm Ohr angenehm, eine würdige und schöne Form für vielerlei geeigneten Inhalt, und den besten antiken Vorbildern ebenbürtig sind.

§. 66. Die vorherrschende Fußart des Hexameters, die Grundlage seines Baues, sowohl für uns wie bei den Alten, ist der Daktylus. — Theils weil zwei Kürzen am Ende des Verses weder leicht zu beschaffen noch wohlklingend sein würden, theils um die Abgrenzung der Verse von einander mehr zu markiren, wird der letzte Takt mit einem Spondeus, oder wo dieser ohne anderweitigen Nachtheil nicht hergestellt werden kann, mit einem Trochäus ausgefüllt. Außerdem kann auch in jedem andern Takt, mit Ausnahme des fünften, der zur Festhaltung des rhythmischen Grundcharakters der wichtigste ist, nach Umständen der Daktylus mit einem trochäischen Spondeus (und wenigstens ausnahmsweise auch mit einem bloßen Trochäus) vertauscht werden. Ob in den einzelnen Fällen viel oder wenig Spondeen, und wie viel oder wie wenig, oder ob gar keine anzuwenden sind, muß aus dem jedesmaligen Inhalt sich ergeben. Jemehr der Inhalt einen kraftvollen, markigen Ausdruck verlangt, desto zweckmäßiger ist die Einmischung von Spondeen, und desto reichlicher kann sie sein. Mehr als 3 oder mit Hinzurechnung des Schlußfußes allenfalls 4 Spondeen in Einem Hexameter, — auch schon drei, wenn diese unmittelbar auf einander folgen, — machen jedoch den

Rhythmus sehr schwerfällig, und sollten nur stattfinden, wo ein, solcher Schwerfälligkeit entsprechender Inhalt schon durch den Rhythmus geschildert, gemalt werden soll. In solchen Fällen hat man mitunter sämmtliche Füße, also sogar auch den fünften, spondeisch gebildet, dadurch jedoch den Charakter des Hexameters völlig unkenntlich gemacht. Reine Hexameter — worunter man solche versteht, deren 5 erste Füße sämmtlich reine Daktylen sind, — lesen sich im Allgemeinen und bei richtigen Einschnitten entschieden am besten und sind namentlich da, wo irgend etwas Eilendes, Raschbewegtes ausgedrückt werden soll, ganz besonders an ihrem Platze. Doch meinen wir, daß auch Diejenigen zu weit gehen, welche die gänzliche Ausschließung des Trochäus für nothwendig halten. Beruht doch der deutsche Hexameter ebenso wenig, wie irgend ein anderer deutscher Vers, auf wirklicher Zeitmessung. Freilich, mehrere Trochäen hinter einander geben dennoch dem Rhythmus ein Gepräge, welches dem des antiken Hexameters zu unähnlich und überhaupt dem ganzen Charakter des Verses nicht angemessen ist. Aber einzelne Trochäen, namentlich im 1. bis 4. oder 6. Takt, schaden wenig oder gar nicht, — am wenigsten, wenn in die Mitte des Trochäus eine Cäsur fällt; und bei ruhig fortschreitendem, gemüthlichem Inhalt dürften sie unter dieser Bedingung sogar zu empfehlen sein. Nie aber setze man einen Trochäus in den 5. Fuß, und wo möglich nirgend auch nur 2 hinter einander.*) — Sämmtliche Hebungen

*) Uebrigens ist auch bei den Dichtern, welche den Trochäus aus ihren Hexametern gänzlich verbannt zu haben meinen, gewöhnlich diese Verbannung eine blos vermeintliche. Denn während sie bei manchen ihrer Spondeen die Thesis viel zu stark, stärker als die Arsis machten, hat sie bei andern zu wenig Ton, sehr oft kaum 2, zuweilen nur 1—1½ Grad, wo denn also der betreffende Fuß in Wirklichkeit reiner Trochäus ist. Sie halten ihn aber für einen Spondeus, blos weil etwa Voß oder Minckwitz ganz willkürlich einmal erklärt hat, die betreffende Silbe sei „mittelzeitig" und könne daher jederzeit auch als Länge gebraucht werden.

des Hexameters seien entschieden schwer, wo möglich 6gradig, sämmtliche Kürzen der Daktylen entschieden leicht, wo möglich 1gradig, sämmtliche zweite Silben der Vers-Spondeen wenigstens 3gradig, aber auch *merklich weniger als 6gradig*, — höchstens im Schlußtakt, wo das „Schweben" der Spondeussilben den Rhythmus des einzelnen Verses nicht so stört, allenfalls 6gradig, aber in *keinem Fall schwerer als die erste Silbe* desselben Fußes. Ueberhaupt lasse man sich durch keine Autorität dazu verleiten, den Accent eines Spondeus willkürlich zu verrücken, resp. dem Leser zuzumuthen, dem Rhythmus zu Liebe diese Silben anders zu betonen, als sprachlich richtig ist.

§. 67. Der rhythmischen Einschnitte, die im Hexameter zulässig sind und zu seiner Verschönerung dienen können, gibt es natürlich mancherlei, und es muß mit denselben, um möglichste Mannichfaltigkeit, unbeschadet des gleichartigen Charakters der Verse, zu erzielen, fleißig und zweckmäßig gewechselt werden. Als wesentlichste Cäsuren, deren jeder richtige Hexameter mindestens Eine haben muß, gelten mit Recht folgende:

1) die nach der Arsis des dritten Fußes. (Beisp. 42. Vers 6.)

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — | ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ ⏑ —

2) die nach der ersten Kürze des dritten Fußes. (Beisp. 42. Vers 3.)

— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ | ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ ⏑ —

3) die nach der Arsis des vierten Fußes, — womit noch eine andere, nämlich entweder vor oder nach der ersten Kürze des zweiten Taktes, zu verbinden ist. Beisp. 42. Vers 15. und 19.)

— ∪ ∪ — | ∪ ∪ — ∪ ∪ — | ∪ ∪ — ∪ ∪ ⏑ —

— ∪ ∪ — ∪ | ∪ — ∪ ∪ — | ∪ ∪ — ∪ ∪ ⏑ —

Von den weniger wesentlichen Einschnitten, von denen aber mindestens Eine noch neben jeder der Haupt-Cäsuren, besonders neben der ad 2) und ad 3) wünschenswerth ist und nach Belieben gewählt werden kann, erwähnen

wir nur noch die beliebte bukolische Diärese, welche in den bukolischen (ländlichen, idyllischen) Gedichten, von denen sie den Namen hat, bei den Alten Regel war, und mit dem Ende des vierten Taktes eintritt. (Beisp. 42. Vers 17.) — Der nöthige Wechsel in den Einschnitten des Hexameters leitet die Aufmerksamkeit des Dichters ziemlich von selbst auch auf die Wahl und den Bau der Wortfüße. Der Amphibrachys drängt sich dabei gewöhnlich sehr vor und muß daher beschränkt, keineswegs aber ganz vermieden werden; ebenso der Daktylus, — man setze höchstens zwei hinter einander. Dagegen versäume man nicht, hier und da auch einen Anapäst, Antibacchius, Choriambus, steigenden Jonikus, zweiten und dritten Päon, auch einen Jambus, Trochäus, Spondeus und Amphimiker als Wortfuß einzureihen. Gerade darin, daß so vierlerlei Wortfüße, und dem entsprechend so vielerlei Einschnitte, im Hexameter möglich sind, besteht sein Hauptvorzug, besonders wo es sich um rhythmische Malerei handelt. In letzterer Hinsicht dürfte er in der Hand eines Meisters sich als die vorzüglichste von allen Versarten erweisen können, wogegen in andern Beziehungen das deutsche Ohr ohne Zweifel meist manchen einfachen Reimversen den Vorzug geben wird.

Hexameter mit einem Vorschlag, wie sie Ew. v. Kleist in seinem Gedicht „Der Frühling" angewendet, haben keine weitere Pflege gefunden. Eigentlich wurde auch durch diesen sogenannten Vorschlag der Vers zu einem jambisch-anapästischen. (Beisp. 4.)— Neuerdings versuchte Max Waldau in seiner „Rahab" etwas Aehnliches und doch gewissermaßen Entgegengesetztes, indem er, statt am Anfang eine Silbe hinzuzufügen, die erste Silbe des Schema's zum wirklichen Hexameter fortließ. (Beisp. 80.) Wir finden diesen Waldau'schen Vers, der aber nicht mehr Hexameter genannt werden kann, nicht ohne Schönheit. — Manche vortreffliche, wirkliche Hexameter hat z. B. Wiedasch in seiner Homer-Uebersetzung geliefert, und bedauern wir daher um so mehr, daß in andern auch er sich willkürliche Accent-Verschiebung bei Spondeen erlaubte. (Beisp. 81.)

§ 68. Neben dem Hexameter — der alten Regel nach ne allein — erscheint oft ein anderer Vers, der

Pentameter. Er unterscheidet sich vom Hexameter dadurch, daß dem dritten und dem sechsten Takt die Thesis mangelt. Sonach wäre er auch als 6taktig zu betrachten und die Benennung Pentameter (Fünftakt) unrichtig. Um diese zu rechtfertigen, müßte man die zwei vereinzelt stehenden Hebungen, obgleich durch 2 Füße getrennt zusammen als nur Einen Fuß mitzählen. — Der Pentameter ist gewissermaßen eine Verdoppelung der ersten Hälfte eines mit der männlichen Hauptcäsur versehenen Hexameters. Statt der Daktylen im ersten und zweiten Takt kann man sich, schon der Abwechslung wegen, auch der Spondeen bedienen, und zwar sowohl in jedem der zwei Takte einzeln, als auch in beiden zugleich. Im ersten Takt kann allenfalls auch ein Trochäus beginnen. In der zweiten Hälfte des Verses dagegen sollten die Daktylen beibehalten werden, damit derselbe nicht zu sehr seine Eigenthümlichkeit verliere und ungelenk und matt werde. — Der Pentameter hat eine ständige Cäsur, die stets an den Schluß der ersten Vershälfte fällt. Das Zusammenstehn der beiden Hebungen an dieser Stelle bewirkt auch hier, wie es nicht anders sein kann, einen Bruch im Rhythmus. Durch die Stellung in der Mitte, durch die dazwischen fallende Cäsur und die ganz regelmäßige Wiederkehr wird jedoch dem Zusammenstoß alles Unangenehme benommen, zumal es dem Ohre ja auch freisteht, jeden Pentameter als zwei katalektisch dreifüßige Verse aufzufassen. (Beisp. 4. a. und b. Z. 2; 137.)

Schema: — ∪ ∪ — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — ∪ ∪ —

§. 69. Aus der Verbindung eines Hexameters mit einem nachfolgenden Pentameter entsteht das Distichon (Doppelzeile), — in größerer Reihenfolge auch das elegische Versmaß genannt, da es sich zur Darstellung von Schmerz und Wehmuth vorzüglich eignet. Von einer Anwendung zu Epigrammen heißt das Distichon auch die epigrammische Versart. (Beisp. 44. 136.) — Die Frage, ob mit Hexametern und Pentametern der Reim sich zweck-

gemäß verbinden lasse, wird gewöhnlich unbedingt verneint. In Bezug auf durchgeführten gewöhnlichen Endreim für den Hexameter stimmen wir damit ganz überein. In geeigneten Fällen lassen sich aber mit gutem Erfolge Reimklänge innerhalb des Hexameters, in vielfach wechselnder Weise anbringen. (Beisp. 136.) Und im Distichon läßt sich beim Pentameter recht gut die Mitte mit dem Ende reimen. (Beisp. 136 b. Vers 2.) Auch nehmen wir durchaus keinen Anstand, zu behaupten, daß unvermischte Pentameter mit Endreimen eine unverwerfliche und gefällige Form bilden können. (Beisp. 137.)

§. 70. Sapphische Verse:

1) Der kleinere sapphische Vers besteht aus fünf Füßen; die zwei ersten sind Trochäen, der dritte ist ein Daktylus, der vierte wieder ein Trochäus und der fünfte ein Spondeus. Im zweiten Fuß darf statt des Trochäus auch ein (fallender) Spondeus stehen, und im fünften findet man statt des Spondeus zuweilen einen Trochäus. (Beisp. 39. Z. 1—3.)

2) Der größere sapphische Vers mag aus folgenden zwei Beispielen kennen gelernt werden:

1) Orgelton und Christengesang stimmten das Herz zur Andacht.
— ∪ — ∪ — ∪ ∪ ⏑ | ⏑ ∪ ∪ — ∪ ⏑ —

2) Wenn des Wohllauts Lied*) sich erhebt, tönt in der Brust der Nachhall.
— ∪ ⏑ — ⏑ ∪ ∪ ⏑ | ⏑ ∪ ∪ — ∪ ⏑ —

Auch in diesen Versen wird also der Rhythmus gebrochen, — im ersten Beispiel nach „gesang", im zweiten nach „erhebt", und paßt unsere betreffende Bemerkung beim Pentameter in der Hauptsache auch hieher.

IX. Verse, für welche keinerlei Versfüße vorgeschrieben sind.

§. 71. Accentverse (im engern Sinne). Im weitern Sinne sind auch sämmtliche bisher von uns

*) Im Original steht hier „des Lieds Wohllaut." Das konnten wir aber als Muster der Ausführung unseres Metrums unmöglich gebrauchen, weil dabei wieder die unglückselige Accentverschiebung (vergl. §. 31.) stattfand.

besprochenen Verse — selbst die den antiken Formen nachgebildeten, so weit sie deutsch-richtig sind, keineswegs ausgenommen, — Accentverse, indem ja, wie wir sahen, bei ihnen der Accent (Ton) maßgebend war, resp. die metrische Vorschrift sich allein auf den Accent bezog. Aber in ihnen allen war eben entweder ein feststehendes, gemäß der Betonung auszufüllendes Metrum vorgeschrieben oder doch der Spielraum, in welchem der Dichter hinsichtlich der Wahl der Versfüße sich bewegen durfte, eng und genau begrenzt. Hier nun haben wir es mit Versen zu thun, bei welchen — was eine ungleich größere Freiheit der Bewegung gewährt — nur die vorzugsweise vom Accent getroffenen Silben, die Hebungen, an eine bestimmte Zahl gebunden sind, die Senkungssilben dagegen regellos dazwischen gestreut werden, wie es gerade bequem ist oder auch dem Inhalt am besten zu entsprechen scheint; — nur geschehe es nicht gedankenwidrig und nicht den allgemeinen Gesetzen des Wohllauts entgegen. Sowohl die Dichter des deutschen Alterthums als auch die unserer mittelalterlichen Blüthenperiode übten diese Dichtweise ausschließlich. Jene bildeten, so viel wir wissen, ihre Verse alle vierhebig, und mit Alliteration und Mittelcäsur (vgl. §. 76.) — diese in verschiedenen Längen und gereimt (im Nibelungenlied 6- und 7hebig. Vergl. §. 108.) Jene alte Form alliterirter Accentverse brachte in neuester Zeit besonders Wilhelm Jordan wieder mehr zur Geltung. (Beisp. 49 d. c. e.) Zu den gereimten Accentversen aber gehört — mehr oder minder — nicht nur die Mehrzahl unserer alten, eigentlichen Volkslieder (— diese jedoch meist mit sehr unvollkommener Ausprägung —), sondern auch zahlreiche Verse neuerer und neuester Dichter, besonders auch von Heine. Trotz des Naserümpfens unserer Deutsch-Antiken sind diese Accentverse großentheils ganz wohllautend. — Man glaube aber nicht, daß in ihnen ungestraft jede Nachlässigkeit erlaubt sei! Bei der größeren Freiheit hat der Dichter gerade um so

mehr seinen Schönheitssinn zu bethätigen. Er möge nun den Endreim anwenden oder den Stabreim, es geschehe untadelhaft! Er möge in seinem Gedichte allen Versen dieselbe Anzahl von Hebungen geben, oder aber Verse von verschiedener Hebungenzahl in irgend einer bestimmten Folge mit einander abwechseln lassen: — schon damit das Eine wie das Andere genau und leicht erkennbar sei, muß er sämmtliche Hebungen mit gehöriger Stärke aus der Gesammtheit der Silben sich hervorheben lassen; wobei dann, ohne Vorschrift, ganz von selbst, natürlich sich auch wirkliche Versfüße bilden werden. Die Verse mögen immerhin ohne Regelmäßigkeit theils dem steigenden, theils dem fallendem Rhythmus angehören, und bald mehr jambischer, bald mehr anapästischer, bald mehr trochäischer, bald mehr dactylischer, bald mehr spondeischer Art sein, — es darf keine Verletzung des Wohllauts stattfinden, und es muß in jedem einzelnen Verse, wenn auch fast ungebunden, ein wirklicher Rhythmus, ein wohlklingender Wechsel von Hebung und Senkung vorhanden und erkennbar sein! Daher wird er namentlich überall, wo nicht ein besonderer Grund zu einer Ausnahme einleuchtet, das Aneinanderprallen von Hebungen innerhalb der Verse vermeiden müssen, und ebenso, damit nicht eine Unbestimmtheit der Betonung den Rhythmus verderbe, in der Regel nicht mehr als 2 Senkungssilben neben einander setzen dürfen. Wo aber letzterer 3 sind, sei namentlich die mittlere möglichst leicht, indem sie sonst sicher meist als Hebung aufgefaßt wird. Ist zwischen 2 Hebungen eine logische Pause, so kann diese in einzelnen Fällen ohne Nachtheil die Senkung vertreten. Und wo etwas besonders Markiges, Heftiges, Eckiges, Anstrengendes gezeichnet werden soll, läßt man zweckgemäß auch noch wohl an andern Stellen Senkungen fort. Ueberhaupt bietet die große Freiheit in der Silbenstellung die beste Gelegenheit zur rhythmischen Malerei (vergl. §. 149.) Dies und manches von vorstehend Gesagtem gilt auch für die nach-

stehend in §. 72. und 73. besprochenen Versarten, die Knittelverse selbstredend ausgenommen. Beisp. 1. 23. 82. — (Auch Göthe's Ode „das Göttliche" kann zum größten Theile hier als Beispiel dienen, nämlich von ungereimt zweihebigen Versen. Doch sind hier und da ohne Regelmäßigkeit Verse von mehr Hebungen zwischengeworfen, wodurch dies Beispiel auch zu §. 73. passend wird.)

§. 7. Silbenzählungsverse. Hierbei sind weder die Senkungen apart, noch die Hebungen apart an eine bestimmte Zahl gebunden; noch weniger ist eine bestimmte Art der Vertheilung beider vorgeschrieben, sondern es werden einfach die Silben alle (durcheinander) gezählt. Entweder bekommen alle Verse (Zeilen) eines Gedichts eine und dieselbe Silbenzahl oder es wechseln Verse von verschiedener Länge in irgend einer sich gleichbleibenden Ordnung ab. Diese Methode der „Meistersänger" hat offenbar etwas Fabrik- oder Handwerksmäßiges, und wir mögen sie daher nicht empfehlen. Allerdings aber kann auch in ihr bei geschickter Behandlung dennoch ganz Ansprechendes, auch der Form nach Werthvolles geleistet werden: man kann ja auch in ihr die mannichfachsten rhythmischen Wortstellungen anbringen, also auch die wohlklingendsten und gedankengemäßesten. Allein während sowohl die Zählung der Hebungen als die der Versfüße den Dichter zur Prüfung der tonmetrischen Beschaffenheit gewissermaßen zwingt, hat die Silbenzählung keinen andern Zweck, als den geistloseinfachen, den Zeilen möglichst genau die gewünschte räumliche Länge zu geben. Zu wirklichen Versen werden auch solche Zeilen nur, wenn sie rhhythmische Einheiten bilden. Uebrigens finden sich heutiges Tages deutsche Gedichte dieser Form, abgesehen von stümperhaft-dilettantischen Versuchen, nur sehr selten, — ungereimte wohl gar nicht. In verschiedenen andern Sprachen, z. Beisp. auch in der französischen, ist dagegen dieselbe Methode wesentlich die herrschende.

§. 73. Verse ohne Silben- und ohne Hebungenzählung, wie ohne Metrum. — Daß diese der Prosa, wenigstens der poetischen, sehr nahe stehen, wo nicht ganz oder fast ganz mit ihr zusammen fallen, wird von selbst einleuchten. Indeß hat man bei geschickter Anwendung des Reimes immerhin schon in diesem ein nicht zu unterschätzendes Form-Element. Man läßt ihn dann möglichst ungezwungen, ganz wie von selbst, aber in nicht zu langen, oft ganz kurzen Zwischenräumen eintreten, wodurch zugleich die Verse ihr sehr verschiedenes Raummaß erhalten. In dieser gereimten zwanglosen Form hat z. B. Rückert Vorzügliches geleistet, auch schon Schiller im Handschuh. — Ohne Anwendung des Reims ist es ungleich schwerer, bei so gänzlich unregelmäßigen Versen einen Unterschied von der Prosaform dem Ohre bemerkbar zu machen. In der That erscheint in vielen reimlosen Gedichten dieser Art die Abtheilung in Versen als etwas durchaus Willkürliches, höchstens als eine Mahnung zum ausdrucksvolleren Lesen. Durch möglichst poetische Sprache, durch markige Anfangs- und Schlußwörter und dadurch, daß man jede Zeile in irgend einen wohllautenden und dem Inhalte thunlichst entsprechenden rhythmischen Tongang bringt und mit einer größern oder kleinern logischen Pause, mindestens mit einer hervortretenden rhythmischen, schließt, läßt sich doch damit Tüchtiges erreichen. So behandelt, eignet sich diese Form oft besonders gut für obenartige Gedichte. Beisp.: Klopstock's „Frühlingsfeier", Göthe's „Prometheus", „Mahomets Gesang", „der Wandrer", „Ganymed", „Grenzen der Menschheit" ꝛc. und Heine's prächtige Nordseebilder, — wiewohl in einigen dieser Gedichte stellenweise auch eine Gleichzahl der Hebungen sich nachweisen läßt.

Die Makamen, wie sie Rückert dem Persischen nachbildete, gehören ebenfalls am füglichsten hieher; doch sind sie vollends nichts weiter als eine mannichfaltigst gereimte poetische, häufig auch unpoetische Prosa,

meist witzig-satyrischen oder sentenziösen Inhalts. Zuweilen wird dieselbe durch ein Gedicht künstlicher Form, ein Ghasel, unterbrochen, welches dem Inhalt nach mit der Makame in Beziehung steht (vergl. §. 138.) „Makame" heißt so viel wie „Unterhaltung" oder ursprünglich und eigentlich „Unterhaltungszimmer". (Beisp. 95.)

Die unterste Stufe endlich unter allem, was Vers heißt, nehmen die sogenannten Knittelverse ein. Wir verstehen darunter gereimte, aber möglichst schecht gereimte Zeilen, denen zwar gewissermaßen ein mehr oder minder errathbares Metrum zu Grunde gelegt wurde, die aber gegen dieses, wie auch gegen Rhythmus und guten Geschmack überhaupt, fast so oft und so grob wie möglich verstoßen, — entweder unbewußt oder absichtlich. Im Gebiete des Niedrig-Komischen können auch sie mitunter am Platze sein, und die Absicht, Lachen zu erregen, wirklich befördern, mitunter schon für sich allein diesen Zweck auf's vollkommenste erreichen. (Beisp. 45.)

Vierter Abschnitt.

Vom Reim, einschließlich der Assonanz und der Alliteration.

§. 74. Neben der Silbenmessung und dem Rhythmus erscheint gewöhnlich im deutschen Versbau als weiteres Element der Gleichklang. Er scheint entstanden zu sein aus dem Streben, in einer angenehmen, einschmeichelnden Weise den innern Zusammenhang sprachlich verknüpfter Vorstellungen eindringlicher zu machen, oder den Eindruck der Hauptvorstellungen zu verstärken, und zwar durch Einwirkung auf das Gehör. Worin diese Einwirkung besteht, das läßt der Name schon ahnen: es wird derselbe Klang dem Ohr mehrmals vorgeführt. Die Bedeutung aber, welche dieselbe für die Poesie hat, wird sich ergeben, wenn wir die Beschaffenheit der verschiedenen Gleichklänge werden kennen gelernt haben.

§. 75. Der Gleichklang kann sich beziehen:

A. nur auf einzelne Vokale. Diese Art des Gleichklangs heißt Assonanz, Stimmreim. Sie entsteht, wenn in mehreren Wörtern, und zwar in den betonten Silben, dieselben Vokale herrschen. Die Assonanz tritt entweder in einer Reihenfolge von Wörtern oder am Ende der Verszeilen auf. Im erstern Falle ist sie besonders dann von günstiger Wirkung, wenn die assonirenden Wörter verwandte Bedeutung haben und nahe bei einander stehen. — Die auf das Ende der Verszeilen gelegten Assonanzen können im Deutschen, wo die Consonanten sehr leicht das

Uebergewicht erhalten, erſt dadurch recht bemerklich gemacht werden, daß man in einer ziemlichen Reihe von Verſen am Schluſſe eines jeden oder wenigſtens jedes zweiten Verſes denſelben Vokal wiederkehren läßt. (Beiſp. 48. 96.) Man hat auch wohl aſſonirende Verſe dieſer Art mit (im engern Sinne) reimenden Verſen abwechſeln laſſen. (Beiſp. 46.) Ebenſo findet man Aſſonanzen der erſtern Art (innerhalb der Verſe) in Verbindung mit dem Reim angewendet. (Beiſp. 47.)

„Das Wichtigſte bei der Aſſonanz iſt und bleibt immer die Uebereinſtimmung der Laute mit dem jedesmal herrſchenden Gefühl, und es iſt nur etwas ſehr Allgemeines und zugleich Beſchränktes, wenn wir bemerken, daß z. B. der Freude und Luſt, wie auch dem Leid und Weh das **i**, dem Unbeſtimmten und dem Grellen, der Wehklage das **e** oder **ä**; der Bewunderung, dem Erhabenen, dem Entſchloſſenen das **a**, dem Staunen, der Trauer das **o**, der Furcht, dem Schrecken, dem Gräßlichen **u**, dem Unklaren, dem ſich Erhebenden **ö** und **ü**, der Erſchütterung, der Angſt, dem Schmerz das **ei**, **au** und **eu** entſpricht.“ (Dilſchneider.) Vergl. §. 150.

Die Aſſonanzen ſind jedoch im Deutſchen, außer in Ueberſetzungen ſpaniſcher Dichtungen, z. B. in der Duttenhofer'ſchen der Cidromanzen, noch nicht beſonders viel benutzt worden. Sie ſagen unſrer Sprache auch nicht ſo zu, als den an vollen Vokalen reicheren, ſogenannten romaniſchen Sprachen.

§. 76. Der Gleichklang kann ſich ferner beziehen:

B. auf einzelne Conſonanten: in mehreren nicht zu weit von einander ſtehenden Wörtern findet ſich nämlich dann am Anfange der Hebungsſilbe ein und derſelbe Mitlauter. Der dadurch entſtehende Gleichklang, Alliteration oder Stabreim genannt, iſt der ſchon in der älteſten Zeit und da wohl ausſchließlich in der deutſchen Poeſie gebrauchte. Und noch jetzt bekundet ſein Vorhandenſein in vielen ſprichwortartigen Ausdrücken des gewöhnlichen

Lebens, wie sehr er unserer Sprache angemessen ist und seine Berechtigung hat, z. B.

Dick und dünn, Feuer und Flammen, frank und frei; frisch, fromm, fröhlich und frei; Gift und Galle, Haut und Haar, Haus und Hof, Hoffen und Harren, Kind und Kegel, Kling und Klang, Land und Leute, Luft und Liebe, Mann und Maus, Stock und Stein, Sing und Sang, Schimpf und Schande, Wind und Wetter, Worte und Werke u. s. w.

Nichts desto weniger blieb der Stabreim etwa 1000 Jahre hindurch bei unsern Dichtern, abgesehen von einzelnen alliterirenden Anklängen, fast ganz außer Uebung. Nach dem Vorgange kleinerer Versuche von Rückert, Chamisso und Andern scheint endlich eben jetzt Wilhelm Jordan ihm wieder allgemeinere Geltung zu verschaffen. Er wandte ihn nämlich in seinem schon vielfach durch öffentlichen Vortrag bekannt gewordenen beachtenswerthen Epos „Sigfridsage" durchgehends an, und zwar in derselben Versart, deren sich jene Altväter unserer Poesie bedienten, nämlich in 4hebigen, zwischen der 2. und 3. Hebung mit einem Einschnitt versehenen Accentversen ohne Endreim. In freier Abwechslung alliteriren in ihnen:

entweder 1) blos Eine Hebung in der ersten und Eine Hebung in der zweiten Vershälfte; (Schwache Stabung.) Beisp. 49. d. Zeile 2.

oder 2) 2 Hebungen der einen mit 1 Hebung der andern Vershälfte; (Starke Stabung.) Beisp. 49. d. Zeile 1.

oder 3) alle 4 Hebungen mit einander; (Volle Stabung.) Beisp. 49. d. Zeile 6.

oder 4) 1 Hebung der ersten mit 1 Hebung der zweiten Vershälfte für sich und zugleich die andere der ersten mit der andern der zweiten. (Verschlungene Stabung.) Beisp. 49. d. Zeile 4.

oder 5) die zwei Hebungen jeder Vershälfte für sich. (Trennende Stabung.)

Nicht selten geht auch der alliterirende Anlaut eines Verses noch irgendwie in den nächsten Vers über. Daß die besonders wirksamen Stabungen ad 2) und 4), so

wie ad 1) sich in verschiedener Weise ausführen lassen, liegt auf der Hand. Bei dieser großen Mannichfaltigkeit und bei der Verschiedenheit der Anlaute selbst und ihrer sprachlichen Bedeutung und Symbolik (Vergl. §. 150.) ist der Stabreim in der That in hohem Grade zur Begleitung und Abspiegelung jedes Gefühls und Gedankens geeignet. (Beisp. 49. c. d. e.)

Uebrigens läßt die Alliteration auch in andern, auch in regelmäßig gemessenen und auch in mit dem Endreim versehenen Versen sich anbringen, sei es nun blos stellenweise oder durchgängig und wohl gar — selbst in längern Versen — auf sämmtliche Hebungen sich erstreckend. (Beisp. 49. a. b. c. f. 50. a.) — Ueber alles, was Klang ist, hat das Ohr, nicht das Auge zu entscheiden. Bei der Alliteration ist daher v meist gleich f, c oft gleich z und oft gleich k ꝛc.; s, sp, st und sch sind nicht gleiche, sondern verschiedene Laute und alliteriren daher nicht unter einander. Bei doppelten Anlauten wie bl, br, fl, fr, gl, gr, kl, kn, kr, spl, spr ꝛc. ist es wünschenswerth, aber nicht nothwendig, daß die Gleichheit sich mit auf den zweiten Consonanten erstreckt. Die Alliteration auch auf die Senkungssilben auszudehnen, würde im Allgemeinen zwecklos sein.

§. 77. Eine Verbindung der Assonanz und Alliteration hat in der Annomination statt. Die Annomination besteht in der Zusammenstellung solcher Wörter, die einem gleichen Stamme angehören. Sie wird da angewendet, wo eine Hauptvorstellung besonders hervorgehoben und zur lebendigsten geistigen Anschauung gebracht werden soll. (Beisp. 50. a. b.)

§. 78. Der Gleichklang kann sich endlich beziehen:

C. Auf ganze Silben, mit Ausnahme der dem Hauptvokal vorhergehenden Laute, d. h. es sind nicht nur die Vokale, sondern auch die darauf folgenden Consonanten betonter Silben — und sämmtliche Laute der in denselben Wörtern etwa vorkommenden Nachsilben — von gleichem

Klange. Dieſer Gleichklang bildet den eigentlichen Reim. Daß derſelbe unſerer Sprache natürlich und angemeſſen ſei, läßt ſich ebenfalls ſchon aus dem häufigen Gebrauch deſſelben in der Sprache des gewöhnlichen Lebens folgern.

Z. B. Heute mir, morgen dir; Heute roth, morgen todt; Schlecht und recht; Schritt und Tritt; Gehen und ſtehen; Wie gewonnen, ſo zerronnen; Borgen macht Sorgen; Eile mit Weile; Mitgegangen, mitgehangen; In Saus und Braus; Ehſtand, Wehſtand; Aufgeſchoben iſt nicht aufgehoben; Gut und Blut; Weg und Steg, Stein und Bein, Sang und Klang, Rumpf und Stumpf, u. ſ. w.

In der rohen Volksſprache iſt ſogar die Neigung zum Reim ſo ſtark, daß ſie oft ein Wort willkürlich ändert oder neu bildet, um es mit einem andern reimend zu machen, z. B. wie der Herre, ſo's Geſcherre (Geſchirr); wie die alten ſungen, ſo pfiffen die Jungen; Gunſt iſt nicht umſunſt; erſt die Pfarre, dann die Knarre, u. ſ. w.

§. 79. In beſonderer Rückſicht auf die Beſchaffenheit der reimenden und der denſelben etwa folgenden Silben erhalten die Reime verſchiedene Eintheilungen und Benennungen. In der bei weitem größten Zahl deutſcher Gedichte hat man es in dieſer Beziehung nur mit männlichen und weiblichen Reimen zu thun. Männlich heißt der Reim, wenn er ſich auf je eine und zwar betonte Silbe erſtreckt, — z. B. Ohr und Rohr, Glanz und Kranz, erſcheint und geweint. Im Gegenſatz zu den aus mehreren Silben beſtehenden Reimen, die man mit dem gemeinſchaftlichen Namen klingende bezeichnet, heißt der männliche Reim auch ſtumpf. — Weiblich heißt der Reim, wenn auf die reimenden betonten Silben noch eine übereinſtimmende tonloſe folgt, z. B. geboren, verloren; glänzen, kränzen. Treten nach der betonten Reimſilbe noch zwei übereinſtimmende, tonloſe Silben ein, ſo nennt man den Reim gleitend, z. B. die Geborenen, Verlorenen; Bekränzende, glänzende. Der Charakter unſerer Sprache erſchwert die Anwendung dieſes Reimes, beſonders, wenn er als Endreim auftreten ſoll; wo er aber

ungezwungen ſich findet, iſt er an paſſenden Stellen — meiſt nur in kleinern Gedichten und kürzern Verſen — von ſchöner Wirkung. (Beiſp. 69. 79. 91.) — Schwebend wird der Reim genannt, wenn auf die reimende volltonige Silbe noch eine mitteltonige folgt, z. B. kraftvoll, ſaftvoll; Bereitung, Zeitung. Der ſchwebende Reim wurde bisher ſelten abſichtlich und ſelbſtſtändig angewendet, gewöhnlich geht er als weiblicher Reim mit durch, obgleich er offenbar von demſelben ſich durch größere Schwerfälligkeit unterſcheidet, auch leicht eine komiſche Wirkung hat. Doppeltgereimte Spondeen, wie „Märzſchnee, Herzweh", — „Jagdſpeer, Schlachtheer", ſtören vielleicht noch mehr, wo ſie als weibliche Reime auftreten; mit ſichtbarer Abſicht als beſondere Reimgattung gebraucht, und regelmäßig wiederkehrend, können ſie aber in geeigneten Fällen ſehr wirkſam ſein (Beiſp. 91. Z. 3. 5. 7. 9. 13. 15. 17. 19.); doch findet man ſie höchſt ſelten und für einfache deutſche Versmaße ſind auch ſie im Allgemeinen zu ſchwerfällig und zu ſchwer zu beſchaffen. — Der ſogenannte identiſche Reim wird durch die Wiederholung deſſelben Worts (oder derſelben betonten Reimſilbe) gebildet, iſt aber eben deshalb kein eigentlicher Reim und darf, auch wenn die Gleichheit nur für das Ohr, nicht für das Auge beſteht und auch nicht auf die Bedeutung ſich erſtreckt, — nicht die Stelle eines ſolchen in Gedichten, die wirklich gereimt ſein ſollen, vertreten, (Beiſp. 120. a. Z. 1. u. 3.) In einzelnen Fällen aber und zu beſondern Zwecken, namentlich um die betreffenden Worte möglichſt hervorzuheben, kann auch er ſeine Anwendung finden. (Beiſp. 35.)

Der reiche Reim entſteht, wenn dem identiſchen Reim (alſo den gleichen Wörtern) ein wirklicher Reim entweder unmittelbar folgt, oder, was häufiger iſt, unmittelbar vorangeht. (Beiſp. 51. a. b. c.) Zuweilen auch, finden ſich dabei zwei verſchiedene identiſche Reime und zwiſchen beiden der wirkliche Reim. (Beiſp. 51. d.)

§. 80. Als beſondere Reimformen ſind zu nennen:

1) der Anfangsreim — die ersten Wörter verschiedener Verse bilden den Reim. (Beisp. 52.) Der Anfangsreim ist im Ganzen nur als eine künstliche Spielerei zu betrachten; von Wirkung wenigstens ist er nur selten; denn die Worttöne am Anfang der Verse werden weit weniger bemerkt, als die am Schlusse.

2) der Binnenreim — zwischen Anfang und Ende eines und desselben Verses erscheinen Reimklänge. (Beisp. 53. 136. b.)

3) der Mittelreim — die Mitte des einen reimt mit der Mitte des andern Verses, wobei, wie beim Anfangs- und Binnenreime der Endreim nicht ausgeschlossen ist. Auch der Binnenreim und der Mittelreim können auf häufige Anwendung keinen Anspruch machen; zu besonderen Zwecken gebraucht, sind sie aber oft von schöner Wirkung. (Beisp. 54.)

4) der Kettenreim — das Ende eines Verses reimt mit der Mitte des folgenden. (Beisp. 55.) Der Kettenreim möchte, bei geschickter Behandlung, namentlich in Gedichten elegischen Inhalts, vortheilhaft wirken. Doch wird das Gehör in vielen Fällen ihn, wie auch den Mittelreim, leicht als Endreim auffassen.

5) der Doppel- und mehrfache Reim, — zwei oder mehrere betonte Silben eines Verses (besonders dem Schlusse zu) reimen mit entsprechenden des andern. (Beisp. 56. 91.) Von dieser Reimart gilt dasselbe, was bei 3) bemerkt worden. Die doppeltgereimten Spondeen erwähnten wir bereits in §. 79.

6) das Echo. Es entsteht, wenn an das Endwort eines Verses das mit demselben reimende Wort als eigener Vers sich unmittelbar anschließt. (Beisp. 57.) Diese Form begünstigt die Wirkung des Reimes in hohem Grade, dürfte aber doch nur in verhältnißmäßig seltenen Fällen passend zur Anwendung kommen können.

§. 81. Der Endreim. Das Ende eines Verses reimt mit dem eines andern oder mehrerer andern Verse.

Der Endreim ist der bei weitem üblichste und wichtigste von allen Arten des Gleichklangs. Wir fassen ihn daher vorzugsweise ins Auge. — Am meisten werden männliche und weibliche, zuweilen auch gleitende und schwebende Reime zu Endreimen gebraucht. Sieht man auf die Stellung, welche die einzelnen Endreime einnehmen, so unterscheidet man:

1) ungetrennte (gepaarte oder platte) Reime. Schema: aabb, aaabbb u. s. w. (Beisp. 10. 62.)

Wenn viele oder wenigstens mehr als zwei mit demselben Reim endende Verse in ungetrennter Folge auftreten, so bedient man sich für dieselben auch des Ausdrucks Schlagreim. (Beisp. 58.)

2) gekreuzte. abab. (Beisp. 3. 6.)

3) umarmende. abba. (Beisp. 8.)

4) verschränkte. abcabc oder abcbac. (Beisp. 97. 59.)

5) unterbrochene. a + a. (Beisp. 28.)

§. 82. In den ältesten poetischen Produkten unserer Sprache finden wir, wie schon gesagt, nur die Alliteration, nicht den eigentlichen Reim angewendet. Später aber trat die erstere zurück: der Reim (im engern Sinne) wurde allein gebraucht, und zwar hauptsächlich als Endreim, und mit seiner Ausbildung wuchs die Bedeutung, welche man ihm beimaß. Er galt als ein so wesentliches Erforderniß poetischer Produkte, daß man fast allgemein nur das Poesie nannte, was sich reimte. Im dritten Viertel des vorigen Jahrhunderts, als namentlich durch Klopstock die antiken Versmaße in die deutsche Metrik eingeführt, und fast vorherrschend gebraucht wurden, fielen Manche, und unter ihnen namhafte Dichter, ins Extrem und erklärten den Reim nicht nur für ein entbehrliches, sondern sogar für ein der wahren Poesie nachtheiliges Element. Man betrachtete ihn nur als eine Spielerei, die zum Kitzel des Ohres diene, aber für die darzustellenden poetischen Gedanken gar leicht zum spanischen Stiefel oder zum Prokrustesbett werde. Unsere bessern Dichter und Aesthetiker

der neuern Zeit huldigen weder dem einen, noch dem andern Extrem. Ihnen ist der Reim eben so wenig ein unbedingt nöthiges, unerläßlich wesentliches Erforderniß, als ein überflüssiger oder gar schädlicher Schmuck poetischer Werke. Dem stimmen wir bei. — Im Reim liegt nicht die Poesie, der Reim vermag nimmer Gedanken, die an sich prosaisch sind, in poetische umzuwandeln. Aber er kann den Wohllaut und die Schönheit der Form bedeutend erhöhen, zugleich auch durch sein malerisches Element und dadurch, daß wir durch das Anklingen des zweiten Reimworts an das erste auch an dessen Bedeutung wieder erinnert werden, ein klareres Verständniß, eine lebendigere Auffassung der vom Dichter dargestellten Ideen herbeiführen, und ihren Eindruck stärker, bleibender, fruchtbarer machen. Der Reim ist wahrlich nicht eine bloß zufällige Erfindung irgend eines Volkes, etwa der Araber; er ist ein aus innerer Nothwendigkeit hervorgewachsener Schmuck der accentuirenden Poesie; namentlich in allen germanischen Sprachen erschließt erst der Reim, um mit Gottschall zu sprechen, den vollen Zauber des sprachlichen Wohlklangs. — Wir treten gewiß auch keinem unserer gefeierten Dichter zu nahe, wenn wir noch die Behauptung hinzufügen, daß der Reim sogar häufig die Veranlassung zu vielen innern poetischen Schönheiten ist und dieselben gleichsam schaffen hilft. Natürlich! Nicht immer fließen den Dichtern die Reime so ganz von selbst zu, nicht selten müssen auch die begabtesten unter ihnen lange suchen, ehe sie einen Reim finden, der an sich tadellos ist und zugleich dem Gedankengang des Gedichts vollkommen entspricht; dadurch aber werden sie zugleich genöthigt, ihren Gegenstand von allen Seiten zu betrachten, mit ähnlichen Gegenständen zu vergleichen u. s. w., wobei sich denn oft ganz neue Gesichtspunkte herausstellen, neue, oft herrliche Bilder sich finden.

§. 83. Soll der Reim auf die Leser und Hörer die im vorigen Paragraphen angegebenen, in Aussicht gestellten

Wirkungen haben, so muß er mehr oder weniger unter dem Einfluß folgender Sätze gebildet und angewendet werden:

1) Nicht alle Gedichte vertragen den Reim; nicht allen steht er gleich gut.

Am meisten eignet sich der Reim für die lyrische Poesie; das Lied selbst kann ihn nur sehr schwer entbehren. Nur bei denjenigen lyrischen Gedichten, die eine stärkste, leidenschaftlichste Aufregung schildern, ist seine Anwendung nicht durchweg zu empfehlen. — In den Epopöen antiken Charakters wird der regelmäßige Reim nie heimisch werden; dagegen pflegt das romantische und neuere Epos in Strophenformen aufzutreten, die den Reim nothwendig fordern. Ebenso wird in denjenigen epischen Dichtungsarten, welche den lyrischen Gattungen am nächsten stehen, wie namentlich die Ballade und Romanze, der fehlerlose Reim immer mit unverkennbarem Vortheil angewendet. — Ob der Reim sich für das Drama eigne oder nicht, darüber kann man ebenfalls keine ausschließenden Bestimmungen aufstellen. Denn wenn sich auch behaupten läßt, daß der Natur des Dramas, insonderheit des Trauerspiels — einzelne lyrische Stellen natürlich ausgenommen! — der Reim im Allgemeinen nicht zusage, so kann man wiederum auch den großen Erfolg nicht in Abrede stellen, mit welchem er von einzelnen Dichtern, z. B. von Göthe im Faust, in dramatischen Dichtungen angewendet wurde.

§. 84. 2) Das Versmaß gereimter Dichtungen muß einfach, die Verschlingung der reimenden Verse darf nicht zu verwickelt sein. Soll der Reim wirken, so darf das Ohr nicht vorzugsweise vom Rhythmus in Anspruch genommen werden! sobald der Vers durch besonders künstlichen oder schwerfälligen Bau und verwickelte Satzconstruction die Aufmerksamkeit des Ohres und Geistes auf sich heftet, wird die Wirkung des Reimes mehr oder minder überhört. In wie fern deshalb bei antiken Odenstrophen der Reim zu

meiden sei, werden wir später (§. 119.) untersuchen, wie wir uns über den Reim bei Hexametern und Pentametern bereits (§. 69.) aussprachen. Am geeignetsten und wirksamsten ist der Reim in jambischen und trochäischen, demnächst aber auch in einfachen daktylischen und anapästischen Versen.

Der Grundsatz, daß nur bei kürzeren Versen der Reim anzuwenden sei, läßt sich nicht aufstellen; eine große Menge von Dichtungen unserer größten Poeten beweist, wie auch in längeren Verszeilen der Reim seine Wirksamkeit behauptet. Es kommt dabei, wie auch bei größerer künstlicher Verschlingung der Verse freilich sehr viel auf die Beschaffenheit des Reimes selbst an. Reimen, welche den in unsern nachstehenden §§. ausgesprochenen Forderungen entsprechen und daher an sich von starker Wirkung sind, wird weder das Eine noch das Andere großen Eintrag thun, wenn es nicht die naturgemäßen Grenzen ganz und gar überschreitet. (Für liederartige Gedichte taugen aber ohnehin weder lange Verse, noch künstliche Verschlingungen.) Daß jedoch die Wirkung stärker wird, aber auch leichter zur Klangspielerei werden kann, je näher sich die reimenden Wörter stehen, leidet keinen Zweifel. Und daß der Eindruck des Reims ein sehr matter wird, wenn die reimenden Verse ungewöhnlich weit auseinander liegen, das tritt z. B. in der Canzone hervor.

§. 85. 3) *Da die verschiedenen Reime auch einen verschiedenen Charakter haben, so kann nicht jede Reimform für ein bestimmtes Gedicht passen.* Hauptsächlich kommt hierbei der Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Reimen in Betracht. Der männliche Reim charakterisirt sich durch Kraft, Bestimmtheit und Abgeschlossenheit und eignet sich deshalb für Gedichte kräftigen, ernsten Inhalts; im weiblichen Reime dagegen liegt etwas Weiches, Zartes, Sanftes, darum ist er mehr für Gedichte, deren Inhalt ruhige, sanfte Gefühle anzuregen bestimmt ist. Indeß wird auch

mitunter, um die Kraft etwas zu mildern, bei sehr kräftigem Inhalt der weibliche Reim angewendet, so wie bei Gedichten zarten Inhalts zuweilen der männliche Reim, damit das Zarte, Weiche nicht ins Weichliche, Verschwimmende übergehe, sondern vielmehr einen festern, bestimmteren Charakter erhalte. Eine Abwechselung männlicher und weiblicher Reime sagt begreiflicher Weise den meisten Gedichten besonders zu.

§. 86. 4) Des Reimes wegen darf man begründete grammatikalische Regeln nicht verletzen, die Wortfolge nicht willkürlich und unnatürlich verschrauben, die reimenden Wörter nicht verstümmeln oder verunstalten, auch die Sprache weder durch uneingebürgerte Fremdwörter, noch durch Provinzialismen, noch durch unedle gemeine Ausdrücke entwürdigen.

Viele unsrer Dichter, namentlich auch sogar Göthe, haben in diesen Beziehungen nicht selten schwer gegen den guten Geschmack gesündigt.

Beispiele:

1) Art'ges Häuschen hab' ich klein. Göthe.
2) Es wußte es niemand, doch beide zusamm'.
Derselbe.
3) Es war ein Bube frech genung.
Derselbe.
4) Wegen glücklicher Momente.
Derselbe.

(Einzelne Reimwörter Göthe's sind sogar der Art, daß man aus Scham für gut fand, Punkte statt Buchstaben zu setzen.)

In einzelnen Fällen, namentlich in komischen Gedichten ist allerdings manches der Art zu entschuldigen oder wohl gar, als dem Inhalte und Zwecke des Gedichts entsprechend, zu loben. Doch sind das Ausnahmen; die Regel aber bleibt in Kraft und es ist ihr eine genauere Beachtung sehr zu wünschen. — Das Streben, die gar zu oft dagewesenen, gewissermaßen abgenutzten Reime möglichst zu vermeiden und dadurch eine originelle Frische zu er-

langen, ist an sich durchaus löblich; führt es aber zur Benutzung von fremden, fehlerhaften, übelklingenden oder in anderer Beziehung ungeeigneten Wörtern, so ist das meist ein größerer Uebelstand als der, dem man auswich.

§. 87. 5) Die reimenden Wörter müssen in Rücksicht des Satzinhalts, wo möglich, die relativ größte Bedeutung haben, wenigstens Hauptvorstellungen bezeichnen. — In dieser Hinsicht können die meisten Reimpoesieen Göthe's als Muster gelten; dagegen ist z. B. der dritte Vers in Beispiel 75 sehr mangelhaft gereimt. Merkwürdiger Weise fehlte auch der gewandteste unserer Reimkünstler, Rückert, nicht selten auffallend stark gegen diese (wie auch gegen manche andere) durchaus wohlbegründete Regel, z. B.

Wer bringt mich aus dem Scheine
Des falschen Glücks in meine
Waldeinsamkeit zurück?

Dabei verliert der Reim alle Bedeutung.

§. 88. 6) Die reimenden Wörter müssen so viel wie möglich innendeutsam und malerisch sein. „Je mehr die Reimwörter durch ihre, das Ohr treffende Bewegung, die den innern Sinn treffende Bewegung der herrschenden Vorstellungen und Empfindungen nachahmen, desto besser sind sie." (Poggel.) — Indeß darf man auch hier nicht zu viel verlangen, denn es ist dergleichen auch für den größten Meister nicht immer ausführbar. Selbst abstrakte Ausdrücke und Eigennamen wird man, wenn sie Klang haben und nur vereinzelt vorkommen, oft als tadellose Reime gelten lassen müssen; nur daß Reime der vorgemeinten Art, wo sie zu erlangen sind, bei weitem den Vorzug verdienen. Demgemäß ist dem Dichter zu empfehlen, auch in Bezug auf den Reim die in §§. 75. 151. enthaltenen Andeutungen über den innern Charakter der Vokale nicht außer Acht zu lassen. Gerade in Reimwörtern ist eine geschickte Lautmalerei vorzüglich wirksam; der Erfolg wird aber noch gesteigert, wenn man denselben

dazu verwendeten Vokal zugleich auch innerhalb der Verse mehrfach erklingen läßt. Es iſt dies ein verhältnißmäßig noch wenig bebautes, aber bauwürdiges Feld.

§. 89. 7) Endlich iſt nöthig, daß der Reim den in formeller Hinſicht an ihn zu machenden Anforderungen entſpreche.

a. Er muß rein ſein, d. h. es muß bei den reimenden Wörtern in Rückſicht des Klanges Uebereinſtimmung der Reimvokale und der darauf folgenden Conſonanten herrſchen. Man iſt in dieſer Hinſicht bisher meiſt viel zu nachſichtig geweſen, — mitunter aber auch unberechtigt ſtreng; Letzteres namentlich, wenn man forderte, daß die den Reim bildenden Laute, natürlich mit Ausnahme der vor dem Hauptvokal ſtehenden, in beiden Reimwörtern auch für's Auge übereinſtimmend, alſo durchaus dieſelben Buchſtaben ſeien. Nur das Ohr hat in ſolchen Dingen zu entſcheiden, das Auge geht der Reim nichts an. Reime wie Tag und ſprach, Schlaf und Sklav, raubt und Haupt, Mord und Wort, zeigt und reicht, Magd und jagt, flog und hoch, Athen und ſehn, Gebäu und treu, groß und Loos, Dir und Zier u. dgl. m. ſind daher ungeachtet der abweichenden Schreibart vollkommen eben ſo rein wie Tag und lag, Schlaf und Schaf, raubt und ſchnaubt, Wort und dort, zeigt und neigt u. ſ. w., — während nicht nur: Sprache und Tage, Morde und Worte, zeigen und reichen u. ſ. w., ſondern auch manche nach der Schreibart ganz übereinſtimmende Reime, als Joch und hoch, Magd und Jagd, Kuß und Gruß u. ſ. w. der abweichenden Ausſprache wegen unrein ſind. — Es kommt alſo nicht darauf an, wie die Reimſilben geſchrieben werden, ſondern wie ſie klingen. Daraus ergibt ſich denn noch folgendes Nähere:

§. 90. Gedehnte Silben dürfen durchweg nicht mit geſchärften, betonte oder metriſch lange nicht mit tonloſen oder metriſch kurzen gereimt werden, ſondern es muß in

den reimenden Silben sowohl die Tonstärke, als auch — vom Hauptvokal angerechnet — die Zeitdauer der Aussprache möglichst übereinstimmen. Namen und Flammen, Stumm und Ruhm, Brüllen und Fühlen, so wie sehn und huldigen, Herr und mächtiger u. s. w. sind daher durchaus nicht zu billigen. — Zwischen hochtonigen und tiefstonigen, ja auch nur mitteltonigen Längen wurde in Bezug auf den Reim bisher selten unterschieden; für das aufmerksame Ohr macht sich aber auch hier ein wesentlicher Unterschied geltend, und sind daher Gesang und Glockenklang, Zeit und Tapferkeit nicht so gute Reime, wie: Gesang und Klang, Glockenklang und Chorgesang, Zeit und Streit, Tapferkeit und Gelegenheit. Daß auch der letztere und überhaupt die aus nur mitteltonigen Silben gebildeten Reime nicht die volle Reimwirkung, sondern nur eine abgeschwächte, haben können, wird von selbst einleuchten. — Die in den meisten Lehrbüchern so bestimmt und unbedingt ausgesprochene Regel, daß Doppelvokale nicht mit einfachen Vokalen, und harte Consonanten nicht mit weichen gereimt werden könnten, ist in allen Fällen, wo der Unterschied nicht für das Ohr erkennbar ist (wie oben bei: Zier und Dir, Loos und groß, Mord und Wort) ebenso entschieden unbegründet, wie in den entgegengesetzten Fällen allerdings selbstverständlich richtig. Vokale wie Consonanten dürfen überhaupt, wenn der Reim wirklich rein sein soll, keineswegs mit blos ähnlich-, sondern nur mit gleichklingenden zu Reimen gepaart werden. Reime, wie ö auf e, ö auf ü, ü auf i, und ei auf eu oder äu sind daher ohne Ausnahme (in deutschen Wörtern) unrein; ä auf e dagegen nicht stets, weil in manchen Wörtern das e ganz wie ä ausgesprochen wird, weßhalb auch e auf e — selbst bei ganz gleichem Zeitmaß — keineswegs immer rein ist. Eu auf äu und ai auf ei, obgleich nicht überall in Deutschland ganz übereinstimmend, mögen als rein gelten, f auf pf,

ph oder v in der Regel ebenfalls, g auf ch, ſ auf z oder ß, tz auf ts, p auf b und t auf d innerhalb und am Ende der Sprech-Silben meiſt auch, und ihr abweichender Klang am Anfang derſelben iſt dem Reime nur in der unbetonten Silbe verderblich, in der betonten dienlich. — Bei Fremdwörtern entſcheidet theils die Original-, theils die in Deutſchland übliche Ausſprache derſelben.

§. 91. Daß ſelbſt unſere größten Claſſiker ſich unreine Reime in Menge erlaubt haben, liegt am Tage und wir dürfen es ihrer anderweitigen Vorzüge und ihrer Zeit wegen ihnen nicht zu hoch anrechnen. Durch den Einfluß der meiſt tadelloſen und ſchönen Reime eines Platen, Geibel, Freiligrath, Herwegh, Prutz, Bodenſtedt, Lingg und Anderer ſind aber die Anforderungen an unſere ſpäteren Dichter mit Recht viel ſtrenger geworden. Zwar wird man in vereinzelten, nur ſeltenen Fällen auch bei ihnen über mäßig-unreine Reime, wie Flügel und Spiegel, wär und hehr u. ſ. w., gern hinwegſehen; nur ſollten wenigſtens nie mehrere der Art (wie in Beiſp. 61 und 76) dicht auf einander folgen, und auch der einzelne muß überall da, wo es ohne anderweitigen größern Nachtheil dem Dichter irgend möglich iſt, vermieden werden. Bei dem lobenswerthen Streben Mancher nach durchgängiger Reimreinheit tritt allerdings noch mitunter die Verſchiedenheit, die in Bezug der Ausſprache einzelner Wörter und Buchſtaben (beſonders bei a, e, ü, ai, ei, g, ch, d u. ſ. w.) in den verſchiedenen Gegenden ſtattfindet, ſtörend entgegen; doch iſt zu hoffen, daß dieſer Uebelſtand bei den jetzt ſo lebhaften und ſtets zunehmenden Wechſelwirkungen zwiſchen unſern Provinzen wenigſtens in dem gebildeteren Theile der Nation mehr und mehr ſchwinde. Bedeutend iſt er in demſelben ſchon jetzt nicht mehr.

§. 92. Ferner: b. Eine reimende Silbe darf nicht unmittelbar auf eine ungereimte, betonte Silbe folgen. Wie häßlich iſt dieſerhalb folgende Reimung:

So harret er aus ohne Murren und Klag'
'Der edle Herr bis zu Mittag.

Collin.

Auch Rückert's:

Wenn nur was käme
Und mich mitnähme!

ist anstößig, obgleich hier der Eindruck durch die Naivetät des betreffenden Gedichts gemildert wird.

c. Bei weiblichen Reimen müssen auch in der Regel beide Silben jedes der reimenden Trochäen zu einem einzigen Worte gehören, es sei denn, daß durch das Gegentheil der Gleichklang für's Ohr nicht gestört würde.

Reime wie: „es macht sich" und „achtzig", „das bedaur' ich" und „schaurig" ꝛc. kann man sich ganz wohl gefallen lassen; wogegen solche, wie: „ging er" und „Finger", „daß er" und „Wasser" ꝛc., wenn sie nicht etwa eine komische Wirkung beabsichtigen, durchaus verwerflich sind. Noch mehr natürlich, wenn die betonten vordern Wörtchen ungleich an Zeitmaß und Tonstärke sind, z. B. in:

O Schwesterlein, naht mir',
O haltet die Hand!
Ein Engelein hat mir
Die Seel' entwandt.

Rückert.

d. Der Reim darf nicht eine Trennung des Reimwortes (am Ende der Verse) veranlassen; außer etwa auch, wenn dadurch eine beabsichtigte grob-komische Wirkung erzielt wird; wie in dem bekannten:

Hans Sachs war ein Schuh-
Macher und Poet dazu.

Dies ist also eher zu vertheidigen, als z. B. Rückert's:

Diese meister-
Losen Geister.

e. Die Reimwörter müssen, auch abgesehen von ihrer Uebereinstimmung, möglichst wohl- und vollklingend sein und die der an einandergrenzenden verschiedenen

Reimpaare dürfen nicht einander zu ähnlich klingen. Unter den Vokalen sind offenbar **e** und **ä**, besonders **e**, matter und weniger schön und dabei doch häufiger, als die übrigen. Man beschränke also nach Kräften ihre Zahl und wähle so weit, wie thunlich ist, zu den Reimen Wörter mit andern Vokalen, namentlich mit **eu**, **äu**, **au**, **ei**, **ü**, **u**, **ö**, **o**, **a**, **i**, und zwar, wo es nicht auf Lautmalerei abgesehen ist, mit möglichster Abwechslung. Daß aber **e** und **ä** selbst aus den betonten Reimsilben nicht ganz, und aus den unbetonten vollends nicht sich verbannen lassen, wird bei Versuchen wohl jeder bald genug erkennen. Unter den, dem reimenden Vokal folgenden Consonanten scheinen **l**, **m**, **n**, **t**, **g**, **f**, und oft auch **r** den Vorzug zu verdienen. Wenn zwei oder drei nicht mißklingende Consonanten auf einen schön- und volltönigen Vokal folgen, dürfte der Reim in dieser Hinsicht am vollkommensten sein, z. B. Sturm und Thurm, Tanz und Kranz, Gold und rollt, rings und links, behalmt und zermalmt u. s. w. Indeß sind natürlich auch anders gebaute Reimwörter nicht zu vermeiden. Sogar solche, in denen auf den reimenden Vokal gar kein Consonant folgt, gehen mit durch, z. B. ja und da, trau und schau; — obgleich ihnen eine gewisse Unvollständigkeit des Klanges nicht abzusprechen ist. Die in den Reimwörtern dem Reimvokal vorhergehenden Buchstaben erfordern — außer bei Consonantenmalerei — weniger Aufmerksamkeit; nur daß in den betonten Reimsilben desselben Reims der dem Reimvokale unmittelbar vorhergehende Consonant nicht identisch sein darf. Auch möge man dahin trachten, in den ungereimten Hebungssilben innerhalb der Verse ebenfalls möglichst viele klangvolle Vokale in möglichster Abwechslung oder zweckmäßigster Wahl anzubringen.

§. 93. Wir dürfen nie vergessen, daß der Reim nur dem Formellen der Poesie angehört, daß er den Genuß an derselben wohl erhöhen, nie allein bewirken kann.

Ein, dem Inhalte nach vorzügliches Gedicht wird daher wegen einiger mangelhaften Reime noch keineswegs ganz verwerflich, sondern steht immer noch weit höher, als ein dem Inhalte nach ordinäres Gedicht, welches im Schmuck der schönsten Reime prunkt. Nichts desto weniger bleibt es auch wahr, daß schlechte Reime jedes gebildete Ohr beleidigen und daher in der Regel weit störender sind, als der gänzliche Mangel des Reims.

Fünfter Abschnitt.

Von den Strophen.

§. 94. Die Verbindung mehrerer Verse zu einem, als rhythmische Periode abgegrenzten harmonischen Ganzen, welches in der Regel zugleich wieder als einer der integrirenden und gleichförmigen Theile eines größeren Ganzen erscheint, nennt man eine Strophe. — Daß man im gewöhnlichen Leben und auch in der Schriftsprache, namentlich bei Liedern, oft die Strophe Vers nennt, und dagegen den Vers nur Zeile oder Reihe, mitunter auch wohl gar Strophe, ist ein leicht verwirrender Uebelstand, auf dessen Beseitigung die Gebildeten und besonders die Schriftsteller hinwirken sollten.

Das erste und wesentlichste Erforderniß bei jeder Strophe ist, daß sie eine Einheit bilde, die dem Ohr noch bemerkbarer ist, als die für die einzelnen Verse geforderte. Zu dem Ende ist nöthig:

§. 95. 1) daß sie ihrem Inhalte nach ein Ganzes darstelle. Eine Einheit der Form ohne Einheit des Gedanken- und Empfindungsgehalts würde zwecklos sein. Der Dichter hat demnach den Stoff des ganzen Gedichts so abzutheilen, daß in jeder Strophe merkbar ein Theil desselben zum Abschluß kommt.

Ein Hinübergreifen des in einer Strophe anfangenden Gedankens in die andere Strophe, das Enjambement, — was sich selbst bei Platen und andern hervorragenden Versbaukünstlern noch oft findet, — sollte ganz fortfallen, wenigstens nur ganz ausnahmsweise und

nur dann ſtattfinden, wenn aus irgend einem eigenthümlichen Grunde nach dem Urtheil gebildeter Leſer und Hörer die Schönheit des Gedichts dadurch nicht vermindert, ſondern erhöht würde. Und das wird nicht leicht der Fall ſein!

§. 96. 2) muß ihre ſyntaktiſche Gliederung mit der rhythmiſchen möglichſt übereinſtimmen. Der Strophenrhythmus erfordert im Allgemeinen, daß die Strophenein ſchnitte an den Versenden ſtärker ſeien, als die Verseinſchnitte, und am ſtärkſten da, wo die Reimſtellung — oder in reimloſen Gedichten der Bau der Strophe — eine andere Wendung nimmt oder eine Wiederholung beginnt. Selbſtredend kann das nur durch entſprechende Inhaltsformung und Satzbildung erzielt werden. Eine natürliche Folge davon (wenn auch vielleicht die meiſten Dichter dieſe Regel nicht kennen, ſondern nur fühlen mögen,) iſt aber, daß bei gutem Bau die meiſten kleinern, wie auch manche mittlere und größere Strophen ſowohl ſyntaktiſch als rhythmiſch in zwei — entweder gleiche oder ungleiche — Hauptheile zerfallen, nämlich in Vorder- und Nachſatz oder in 2 verwandte Sätze, als: in Ausſage und Anwendung, in Behauptung und Beſchränkung, in Bild und Gegenbild, in Urſache und Wirkung, in Anrede und Bitte, in Frage und Antwort u. ſ. w. Der erſtere dieſer 2 Theile wird z. B. bei der Reimſtellung aabb oder abab mit der zweiten, bei der Reimſtellung aaabbb oder abcabc oder aabccb mit der dritten, in blos zweizeiligen Strophen ſchon mit der erſten Zeile ſchließen müſſen. — Andern Strophen, z. B. mit der Reimſtellung ababab oder ababcc entſpricht die Dreitheilung, noch andern die Viertheilung. Doch laſſen ſich dieſe Theilungen in manchen Fällen dadurch, daß unter den 2 oder 3 rhythmiſch-logiſchen Hauptpauſen Eine überwiegt, z. B. bei der Reimſtellung ababcc am beſten am Schluß der 4. Zeile, mehr oder weniger beſtimmt auf eine ungleiche Zweitheilung zurückführen.

Ueberhaupt haben manche Haupttheile ihre deutliche Unterabtheilung. Bei einigen Strophenformen, z. B. auch bei der Reimstellung aaa oder a + a oder abba und bei verschiedenen 5zeiligen Strophen, hat der Dichter für den Haupteinschnitt zwischen 2 oder mehr Stellen freie Wahl. — „Strophen von größerem Umfange gliedern sich zunächst in mehrere Versgruppen, diese bisweilen noch in kleinere Versgruppen und die kleinsten Versgruppen in einzelne Verse. So wie nun die rhythmischen Gruppen und Pausen erster, zweiter, dritter Ordnung zu unterscheiden sind, so dürfen auch die syntaktischen Glieder und Pausen der verschiedenen Ordnungen nicht vermengt werden; und mit einer rhythmischen Pause muß immer eine syntaktische von derselben Ordnung zusammenfallen.“ Nicht in jedem Falle ist jedoch die volle Erfüllung dieser Regel nöthig oder auch nur möglich. Vortheilhaft für das Gedicht ist es aber jedenfalls, wenn die Ausnahmen spärlich und dann auf ähnliche Weise gerechtfertigt sind, wie es oben in Bezug auf das Enjambement gefordert worden ist. Die Strophe einschnitte stehen zur Strophe in einem ähnlichen Verhältnisse, wie die Cäsuren und Diäresen zum Verse.

§. 97. 3) dürfen die Strophen rücksichtlich ihrer Länge das Maß nicht überschreiten, durch welches die Erkennung ihrer Grenzen bedingt wird. Welche Länge die Strophen in den einzelnen Fällen haben müssen, das hängt von dem Inhalt, von dem Charakter des Gedichts ab; bestimmte Regeln lassen sich darüber nicht aufstellen. Eben so wenig kann man ein ganz bestimmtes Maximum der Verszahl für die Strophe festsetzen wollen. Es gibt kein Maß der Art, als das: wenn das gebildete Ohr nicht mehr im Stande ist, die Strophe als Ganzes, als Einheit aufzufassen, dann ist die Grenze überschritten. Im Allgemeinen möchte aber für deutsche Strophen die Zahl von 14 Versen diese äußerste Grenze bezeichnen.

§. 98. Die oft gemachte weitere Forderung, daß die Länge der Strophe a) zum Umfange des ganzen Gedichtes in rechtem Verhältniß stehe und b) der Länge der Verse möglichst entspreche, hat, wie gegründet sie auch scheinen mag, äußerst wenig praktische Bedeutung, — weil durch keine allgemeine Regel festgestellt werden kann, was hier das entsprechende und richtige Verhältniß sei. Es muß dies in jedem einzelnen Falle dem Gefühl zur Entscheidung überlassen bleiben. Denn es ist Thatsache, daß 1) gar lange Gedichte in blos 4zeiligen, ja in 3zeiligen und, wenn man bloße Reimpaare so nennen will, sogar in 2zeiligen Strophen vorhanden sind, und 2) daß sowohl viel- als wenigzeilige Strophen bald mit kurzen, bald mit längeren und langen Versen auftreten, — ohne daß ein Mißverhältniß zwischen Strophenlänge und Gedichtumfang oder Verslänge irgendwie bemerkbar wäre.

§. 99. Neben den dargelegten allgemeinen Erfordernissen für die strophische Einheit machen sich, je nach der Art der Strophen, noch besondere geltend. Wir haben hierbei zwei Fälle ins Auge zu fassen, ob nämlich die Einheit kundgegeben wird 1) allein durch die rhythmische Beschaffenheit der Verse, oder 2) auch — oder allein — durch den Reim.

§. 100. Wird die strophische Einheit allein durch die rhythmische Beschaffenheit der Verse kundgegeben, mit anderen Worten: sind die Verse reimlos, — wie es in den §. 114. aufgeführten antiken Strophenarten gewöhnlich der Fall ist — so muß ein in jeder Strophe des Gedichts regelmäßig wiederkehrender Wechsel längerer und kürzerer Verse stattfinden, denn nur dadurch wird es dem Ohr möglich, die Grenzen der einzelnen Strophen zu erkennen. (Schon darum kann es z. B. keine bloß aus Hexametern gebildeten Strophen geben.) Wie dieser Wechsel vorkommenden Falls zu bewerkstelligen sei, darf dem Dichter nicht vorgeschrieben werden, — auch hier müssen

zunächst Inhalt und Gefühl maßgebend sein. Neben der Abwechselung in längeren und kürzeren Versen, steht dem Dichter zur Kundgebung der Einheit noch ein anderes Mittel zu Gebote, das man jedoch seltener angewendet findet. Dieses Mittel ist eine, in jeder Strophe sich gleichmäßig wiederholende, entgegengesetzte oder wenigstens abweichende Rhythmus-Bewegung am Schluß. (Beisp. 3. 38e. 60.) Diese Abweichung rechtfertigt sich durch den Zweck und macht sich oft ganz gut. Im Uebrigen und Allgemeinen dagegen sollte man wenigstens festhalten, daß in regelmäßigen Strophen die Verse entweder sämmtlich dem steigenden oder sämmtlich dem fallenden Rhythmus angehören müßten.

§. 101. Da, wo der Reim vorzugsweise oder auch nur wesentlich die Verkörperung der strophischen Einheit vermittelt, verdienen neben den in unserm vierten Abschnitt entwickelten Gesetzen über die Anwendung des Reimes noch folgende Regeln besondere Beherzigung:

1) Die Reimfolge und Reimstellung werde so gewählt, daß die Strophe dadurch wirklich als ein (untheilbares) Ganzes erscheint. Ganz besondere Beachtung fordert diese Regel in allen den Strophen, deren sämmtliche Verse in Länge und Rhythmus übereinstimmen, da hier nächst der logischen Eintheilung der Reim das einzige Element ist, welches dem Ohr die Erkennung der strophischen Einheit möglich macht. In vierzeiligen Strophen der Art wird es daher, wenn die Reimpaare entweder beide männlich, oder beide weiblich sind, rathsam sein, daß man nicht — wie es in Beisp. 5. 10. und ungemein oft geschehen — ungetrennte, sondern nur gekreuzte oder umarmende Reime anwende; weil sonst die Strophen in zwei völlig gleiche Theile zerfallen, die das Ohr wieder als Strophen auffassen könnte, ja müßte. Nur dann, wenn jedesmal nach dem zweiten Reimpaar eine auffallend größere logische Pause stattfände, würde hier der ungetrennte Reim dennoch einigermaßen

gerechtfertigt sein. Bei denjenigen vierzeiligen Strophen hingegen, welche aus 2 überzähligen und 2 vollständigen, oder aus 2 vollständigen und 2 unvollständigen Versen bestehen (Beisp. 62. und 111.), kann derselbe unbedenklich angewendet werden, weil hier schon eine dem Ohr erkennbare metrische Verschiedenheit zwischen den beiden Strophenhälften vorliegt.

§. 102. 2) Die Vokale der verschiedenen Reimpaare müssen eine hervortretende Klangverschiedenheit haben. Assonirende Reimklänge (wie in Beisp. 60. und 63.) werden dem Ohr die Auffassung des strophischen Gesetzes mindestens erschweren. Besonders wünschenswerth ist die Befolgung bei den ersten Strophen eines Gedichts. Hat sich durch diese dem Ohr die Strophenart eingeprägt, so bleibt eine Verletzung der Regel zwar immer unangenehm, sie ist aber doch eher verzeihlich.

3) Auch die aufeinander folgenden Strophen dürfen, besonders am Anfange des Gedichts, nicht dieselben und nicht zu verwandte Reimklänge haben, — wie es z. B. in Beisp. 64. der Fall ist, wo das Ohr versucht wird, die 2 vierzeiligen Strophen fälschlich als eine achtzeilige aufzufassen. Ein Anderes ist es, wenn, wie im Ghasel, derselbe Reim sich durch alle Strophen eines Gedichts hindurchzieht.

§. 103. Die im Deutschen vorkommenden Strophen sind entweder deutsche Reimstrophen, oder antike Strophen, oder endlich sogenannte moderne, d. h. neuern fremden Sprachen nachgebildete Strophen.

A. Deutsche Reimstrophen.

§. 104. Die gereimten Strophen sind unbedingt die wichtigsten und wenigstens in den meisten Fällen angemessensten für den deutschen Dichter. Dennoch können wir, ohne uns zu wiederholen, hier nur verhältnißmäßig

wenig von ihnen sagen, zumal wir eine Anzahl aus dem Auslande entlehnter, namhafter Reimstrophen noch ausschließen, um sie nachher besonders zu behandeln. Unsere Reimstrophen zerfallen nämlich nach ihren Stropheneigenthümlichkeiten nicht in wenige feststehende Arten, sondern in so viele, daß eine vollständige Aufzählung und Charakterisirung derselben uns nothwendig zu weit führen würde. Und hätten wir wirklich eine solche moderne Herkulesarbeit heute beendigt, so würde sie vielleicht morgen wieder unvollständig sein; denn obgleich die schon vorhandene Mannichfaltigkeit fast ins Unendliche geht, so steht es unsern Dichtern doch frei, noch stets neue Formen, wenigstens in diesem oder jenem Punkte neue, zu erfinden. Dabei ist ihnen selbstredend zu empfehlen, begründete Anforderungen an den Strophenbau, wie wir sie vorhin, und an Rhythmus und Reim, wie wir sie weiter oben aufgestellt zu haben glauben, wohl zu beachten, und daneben besonders auch noch die Thatsache, daß in den meisten Fällen das Einfach-Schöne, wenn es nur wirklich schön ist, sicherer als das Künstlichere auf Beifall rechnen kann, nicht zu übersehen. — Allerdings könnten wir die meisten hierhergehörigen Strophen nach der in ihnen herrschenden Rhythmus- oder Fuß-Art füglich in einige Hauptklassen bringen, doch würde dies im Wesentlichen nur eine Wiederholung, besonders der hier unmittelbar vorhergehenden §§. und unseres vierten Abschnitts, in sich schließen.

Einen andern Eintheilungsgrund gibt aber allenfalls die Zeilen- oder Verszahl ab, und diesem wollen wir daher einigen Raum geben. Nach ihm zerfallen die deutschen Strophen in zwei- bis vierzehnzeilige, da wir (gemäß §. 97.) noch längere Strophen, wenn deren auch wirklich existiren sollten, schwerlich gutheißen könnten.

§. 105. 1) Die zweizeilige Strophe kommt im Alt- und Neu-Deutschen sehr häufig vor: nur wird sie nicht immer als Strophe abgetheilt, oft tritt sie als

bloßes Reimpaar auf. Ihr gewöhnlichstes Silbenmaß ist das vierfüßige jambische oder jambisch-anapästische. (Beisp. 119.) Doch findet sie sich auch mit trochäischem, daktylischem und trochäisch-daktylischem Bau und mit größerer und geringerer Fuß-Anzahl.

§. 106. 2) Die dreizeilige Strophe findet sich seltener, aber in den verschiedensten Versarten; in der Regel reimen alle drei Verse mit einander, oft auch nur zwei, wo dann entweder der mittlere oder der letzte, nur selten der erste, reimlos ist. (Beisp. 13. und 69.) Ueber die nach romantischen Vorbildern in die deutsche Poesie aufgenommenen, hierher gehörenden Strophenbildungen Terzine und Ritornell, siehe §§. 124. 125.

§. 107. 3) Die vierzeilige Strophe erscheint mit einem oder mit zwei Reimen nach folgenden Formen: + a + aaaaa, aabb, abab, abba. Sie findet sich außerordentlich häufig, besonders in lyrischen Gedichten, so wie in Balladen und Romanzen, und verbindet sich mit den verschiedensten Silbenmaßen. Besonders oft sind die erste und dritte Zeile vierfüßig, die zweite und vierte dreifüßig, und zwar jambisch oder jambisch-anapästisch. (Beisp. 87.) Auch durchgängig dreifüßig-jambisch, die erste und dritte Zeile mit überzähliger Silbe, macht sie sich gut. (Beisp. 88.) Sie stimmt dann mit zwei ganz regelmäßigen, auch in der Mitte gereimten Nibelungenversen völlig überein. Einer vorzüglich schwung- und würdevollen Behandlung ist sie namentlich auch dann fähig, wenn sie durchweg aus vierfüßigen Jamben besteht und ihr erster und dritter Vers weiblich, ihr zweiter und vierter männlich gereimt ist. (Beisp. 14. 84.) Vierfüßig trochäisch gebaut, meist mit gekreuzten weiblichen Reimen, fand sie gleichfalls großen Beifall. (Beisp. 85. 46.) Ebenso abwechselnd mit vier- und dreifüßigen Trochäen, die letztern als dritte und vierte Zeile männlich gereimt (Beisp. 86.); ferner fünffüßig-jambisch mit gekreuzten Reimen (Beisp. 120.) u. s. w.

§. 108. Die Nibelungenstrophe, welche ebenfalls eine vierzeilige ist, erfordert eine genauere Betrachtung. In der ursprünglichen Gestalt, wie sie im Nibelungenliede sich findet, und auch von neuern Dichtern noch oft beliebt wird, besteht sie aus 4 Accentversen; jeder der ersten 3 hat 6, der vierte 7 Hebungen, und in allen 4 Versen ist zwischen der dritten und vierten Hebung ein weiblicher Einschnitt, während übrigens die Senkungen ganz willkürlich erfolgen, oft aus einer, oft aus 2 oder 3, zuweilen wohl gar aus 4 Silben bestehen und dagegen auch nicht selten an einer Stelle ganz ausfallen, wie es gerade bequem war oder dem Inhalte am besten zu entsprechen schien. Die Endreime sind ungetrennt und gewöhnlich männlich; dann und wann kommt in einem Reimpaar auch der Mittelreim vor, der dann weiblich ist. (Beisp. 23a. b.) — In der „Gudrun" ist die Strophe dahin modifizirt, daß jedes zweite Verspaar mit weiblichem Reim endet und der vierte Vers meist 8 Hebungen hat, nämlich 3 vor und 5 nach der Cäsur. — Eine gewisse den mittelaltrigen Dichtern billig zu Gute zu haltende rhythmische Rohheit läßt sich in beiden Formen an manchen Stellen nicht wohl verkennen, sie liegt eben in der gar zu großen Willkür bei Anhäufung und Fortlassung der Senkungssilben, so wie darin, daß oft seinsollende Hebungen zu wenig Ton haben. Sobald man diese Unregelmäßigkeit wenigstens so weit beschränkt, daß in keinem Verse ohne zulässigen besondern Zweck zwei Hebungen an einander stoßen und daß keine der Senkungen mehr als zwei Silben hat, so wird bei richtiger Ausprägung diese berühmte, echt deutsche Strophe auch für unsere moderne Dichtkunst, selbst für größere epische Gedichte, sehr brauchbar; — meist wohl in höherem Grade noch, wenn man durchweg nur jambische und anapästische Füße anwendet, wenn auch ohne weitere Regelmäßigkeit in Bezug auf die Senkungen, als daß der vierte Fuß immer anapästisch ist und nach der zweiten Kürze desselben

die Cäsur fällt. — Zu lyrischen Gedichten und kleinen Balladen verdient oft eine noch größere Regelmäßigkeit, nämlich die Zusammensetzung aus vier neuern Nibelungenversen (vergl. §. 51.) den Vorzug. Manche einzelne Verse sind schon im Nibelungenliede selbst den regelmäßigsten neueren Nibelungenversen gleich. — Daß Simrock in seiner sonst so guten Uebersetzung des Nibelungenliedes die ganze rhythmische Willkür des Originals beibehalten, ja wohl gar noch verstärken zu müssen glaubte, ist zu bedauern. (Beisp. 23. b.) In wie fern wir ausnahmsweise auch dreisilbige Senkungen und andererseits eine Aufeinanderfolge von Hebungen für zulässig halten, darüber sprachen wir uns bereits in §. 71. aus, auf den wir überhaupt hier zurückverweisen. — Sobald ein Dichter auf die in der alten Regel liegende und wenigstens für die Epik ganz zweckmäßige größere Länge des vierten Verses verzichtet, darf er unsers Erachtens nicht unterlassen, die Erkennbarkeit der strophischen Einheit auf eine andere Weise herzustellen, und zwar wird dazu nur eine regelmäßige, stetige Abwechslung entweder mit dem männlichen und weiblichen Endreim oder mit gereimter und ungereimter Mitte dienlich sein; — er möchte denn zu diesem Behuf eine verwandte andere Versart zur Mitanwendung bringen wollen und etwa jede zweite Strophenhälfte aus Alexandrinern bestehen lassen, was in geeigneten Fällen auch an und für sich seine Vorzüge haben könnte.

§. 109. 4) Die fünfzeilige Strophe tritt in verschiedenen Formen auf. Sie hat meist 2 Reime und zwar kehrt entweder der eine dreimal wieder, oder eine Zeile bleibt reimlos, so daß mehrfache Reimstellungen möglich sind. Zuweilen bildet die letzte Zeile einen Refrain (Wiederholungssatz). Beisp. 65. 121.)

Der Refrain ist ein Vers, der in jeder Strophe eines Gedichts wiederkehrt, meist ungereimt ist und dem Inhalt nach oft nur mit dem Ganzen, oft aber auch mit den einzelnen Strophen in Zusammenhang steht. Er dient in der Regel dazu, die Pointe des Gedichts, den Hauptgedanken hervorzuheben, und pflegt beim Ge-

ſangvortrag den Chor abzugeben. In Volksliedern, beſonders nordiſchen, iſt er auch nicht ſelten der Art, daß er gar keine erkennbare Gemeinſchaft mit dem Lied-Inhalt und alſo wohl nur muſikaliſchen Zweck hat. (Beiſp. 121. 68.)

§. 110. 5) In der ſechszeiligen Strophe finden ſich gewöhnlich 3 Reime; unter den mancherlei Reimſtellungen ſind die gebräuchlichſten: ababcc, aabccb, aabbcc. (Beiſp. 60. 89.) Eine beſondere Art ſechszeiliger Strophen findet ſich in der Seſtine. (Siehe §. 130.)

6) Die ſiebenzeiligen Strophen haben ebenfalls mancherlei Formen; nicht ſelten iſt der Refrain angewendet.

§. 111. 7) Die achtzeilige Strophe findet ſich oft, am häufigſten erſcheint ſie mit folgenden Reimſtellungen: aabbabcc, ababcdcd, ababccdd, abbcaddc, aaabbccca, ababcdcd u. ſ. w. Manche achtzeilige geſchriebene Strophe iſt aber auch ſo gebaut, daß man ſie richtiger als zwei vierzeilige betrachten kann. Zu den achtzeiligen Strophen gehört auch die Stanze. (Siehe §. 120—122.)

§. 112. 8) Neunzeilige Strophen finden ſich ſeltner („Aufruf" von Körner; „Hochzeitlied" von Göthe); öfter wird

9) die zehnzeilige Strophe gebraucht. („Graf von Habsburg" von Schiller; „der Trompeter" von Kopiſch.) Eine eigene Art zehnzeiliger Strophen ſind die ſpaniſchen Dezimen. (Siehe §. 134.)

10) Elfzeilige Strophen (Beiſp.: „Wer ſoll der Hüter ſein?" von Arndt), ſo wie

11) zwölfzeilige,

12) dreizehnzeilige, und endlich

13) vierzehnzeilige ſind — wenn wir von letzteren hier das Sonett noch ausſchließen, — ſehr ſeltene Erſcheinungen, in denen Silbenmaß und Reimſtellung jedoch in gar mannichfacher Weiſe ſtattfinden können.

§. 113. Noch haben wir der ſtrophiſchen Ganzen zu gedenken, welche aus zwei größern Haupttheilen beſtehen, die für ſich ſelbſt wieder Strophen bilden. Der eine Theil erſcheint dann als Haupt- oder Grund-

strophe, der andere als Gegen- oder als Nachstrophe. Die Nachstrophe ist ihrem Inhalte nach nur eine bloße Erweiterung oder Bekräftigung des in der Grundstrophe ausgesprochenen Gedankens; in liederartigen Gedichten bildet sie gewöhnlich den Chor, z. B. in „Freude, schöner Götterfunke" von Schiller. In Versart und Maß stimmt sie zuweilen mit der Hauptstrophe überein, meist aber nicht; wenigstens hat sie fast immer eine verschiedene Reimstellung. — Was den Inhalt der Gegenstrophe angeht, so bildet dieser entweder einen Gegensatz zu dem der Hauptstrophe, oder er stellt doch den in letzterer behandelten Gegenstand von einer andern Seite dar. Diesem Gegensatz des Inhalts entspricht dann gewöhnlich auch die Form: bewegt sich die Hauptstrophe in einem ruhigen Versmaß, so nimmt die Gegenstrophe ein lebhafteres an, und umgekehrt. Oft namentlich auch erscheint die eine mit einem fallenden, die andere mit einem steigenden Rhythmus. (Beisp.: „Würde der Frauen" von Schiller, „Die lustigen Musikanten" von Brentano.)

Bei den Minnesängern des Mittelalters galt die Regel, daß jede gute Strophe aus 2 Haupttheilen bestehen müsse, welche man Aufgesang und Abgesang nannte, und von denen namentlich der erstere vorgeschriebener Weise seine Unterabtheilung hatte. Man hat neuerdings versucht, diesen Minnesängerbrauch als die Quelle oder Wurzel hinzustellen, woraus nicht nur die vorerwähnten Haupt- und Nach-, Grund- und Gegenstrophen, sondern auch jene weniger markirten, aber viel allgemeineren Zweitheilungen entstanden seien, die wir in §. 96. kennen lernten. Wir meinen aber, es seien das alles zwar verwandte und mitunter zusammenfallende, jedoch von einander ganz unabhängige Erscheinungen, welche auf allgemeinerem Gesetze beruhen und daher auch in fremden und schon in den ältesten Poesien ihr Gleichartiges und Verwandtes haben. Das allgemeinere Gesetz ist hauptsächlich eben das in §. 96. angedeutete, während sowohl die mittelalterliche Regel, als auch die Grund-, Nach- und Gegenstrophe eine einseitigere oder bestimmter auftretende Ableitung daraus sein dürfte.

B. Antike Strophen.

§. 114. Unter den bei uns angewendeten Formen der Alten sind folgende hervorzuheben:

1) Die asklepiadeiſche Strophe. Sie beſteht in der Regel aus zwei kleinern asklepiadeiſchen Verſen (ſ. §. 63.), auf welche dann ein pherekratiſcher und ein glykoniſcher folgen. (§. 62.) (Beiſp. 41a. und 144.)

Schema: — ∪ — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ ∪ — | — ∪ ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ ∪ — ∪
— ∪ — ∪ ∪ — ∪

Bisweilen iſt auch der dritte Vers ein asklepiadeiſcher, dem dann gleich der glykoniſche folgt. Der letztere geht auch wohl asklepiadeiſchen Verſen vorauf.

2) Die alcäiſche Strophe beginnt mit zwei ſich gleichen, vierfüßigen alcäiſchen Verſen (§. 61.), dann kommt ein überzähliger vierfüßiger Jambus und zum Schluß ein aus zwei Daktylen und zwei darauf folgenden Trochäen beſtehender Vers. (Beiſp. 38e. und 142.)

Schema: ∪ — ∪ — ∪ | — ∪ ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ | — ∪ ∪ — ∪ —
∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
— ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪

3) Die ſapphiſche Strophe. Sie enthält drei unter ſich gleiche ſapphiſche Verſe (§. 70.) und einen adoniſchen. (§. 62.) (Beiſp. 39. und 143.)

Schema: — ∪ — ∪ — | — ∪ ∪ — ∪ ⏑ —
— ∪ — ∪ — | — ∪ ∪ — ∪ ⏑ —
— ∪ — ∪ — | — ∪ ∪ — ∪ ⏑ —
— ∪ ∪ — ∪

Die in den Schematas angegebenen ſtändigen Cäſuren wurden nicht immer genau beobachtet.

Die übrigen antiken Strophen kommen ſeltener im Deutſchen vor, und wo ſie ſich finden, haben ſie meiſt ein ſo gekünſteltes, dabei auch oft unrichtiges, unrhythmiſches Gepräge, daß wir unmöglich irgendwie Geſchmack daran finden können. — Außerdem aber haben unſere Odendichter eine Menge hierher gehörige Strophenbildungen im antiken Geſchmack ſelbſt erfunden.

§. 115. Trotz der Bemühungen einzelner und bedeutender Dichter, wie Klopstock, Voß und Platen, die antike Strophenbildung bei uns einheimisch zu machen, hat dieselbe doch im Ganzen wenig Pflege und noch weniger Beifall gefunden, einzelne Enthusiasten ausgenommen. Gewichtige Stimmen — wie die eines Göthe, Schiller, Schlegel, Tieck, Uhland ꝛc. — haben sich erhoben und den Strophenbau der alten Sprachen für der unsrigen nicht angemessen erklärt. Wenn wir dieser Verurtheilung auch nicht unbedingt bestimmen wollen, so gestehen wir doch offen, daß das, was bis jetzt auf diesem Felde der Poesie in Deutschland geleistet wurde, in seiner großen Mehrheit, ja nur mit wenigen und meist nur theilweisen Ausnahmen, ungeachtet allen darauf verwendeten Fleißes und Talentes uns in rhythmischer Beziehung unbefriedigt gelassen hat. Dies rührt aber zum großen Theile offenbar von Mißgriffen her, die selbst unsere gepriesensten „Meister“ in diesem Fach, Voß und Platen an der Spitze, sich unbewußt und überreichlich dabei zu Schulden kommen ließen. Dahin gehört:

1) daß sie bei der Wahl der nachzuahmenden antiken Metren und bei der Schaffung neuer Formen gleichen Geschmacks sich keineswegs auf solche Versmaße beschränkten, deren Rhythmus das deutsche Ohr nachzufühlen und schön zu finden vermag;

2) daß sie sich des Metrums wegen nicht selten Wortversetzungen erlaubten, die allen begründeten Lehren unserer Syntax Hohn sprechen;

3) daß sie aus demselben Grunde, besonders zur Ausfüllung der spondeischen Takte, oft ganz bombastische Ausdrücke benutzten oder zu gesucht erscheinende neue Wortbildungen machten;

4) daß sie, statt auch den einzelnen Vers einigermaßen auch dem Sinne nach als ein Ganzes erscheinen zu lassen, ohne alles Bedenken oft logische Pausen aller Art in seinem Innern und keine an seinem Schluß

anbrachten, sogar häufig einen Vers in der Mitte eines Wortes enden und mit der andern Worthälfte den folgenden anfangen ließen, ja auch zwischen Strophen einen Gedanken-Ruhepunkt nicht für nöthig hielten;

5) daß sie die Silben nicht nach der wirklich üblichen Betonung, sondern nach Regeln maßen, die, so weit sie jener entgegen sind, das deutsche Publikum nicht respectirt und nicht respectiren kann;

6) daß sie, namentlich in Spondeen, auch absichtlich oft die schwächere Länge in die Arsis, die stärkere in die Thesis stellten, also den jambischen und den trochäischen Spondeus, Arsis und Thesis mit einander verwechselten, — wodurch nothwendig jedesmal der gewählte Rhythmus zerstört wird, falls nicht der Vortragende dem Dichter zu Liebe falsch betont — und dadurch die poetische Wirkung vollends verdirbt;

7) daß sie überhaupt, trotz ihrer Verachtung der Accentverse, eine völlig abergläubische Meinung vom Versaccent hegten. In nach ihren Regeln, wenn auch im grellsten Widerspruch mit der üblichen Betonung, gebauten Versen, meinten sie nämlich, sei derselbe so wunderbar mächtig und gefügig, daß er aller Hindernisse ungeachtet dem vom Dichter gewählten Metrum folge!

Wir aber fragen: wie kann man vernünftiger Weise einem Verse einen andern Accent zuschreiben, als den, welchen seine Wörter und Silben in ihrer vorliegenden Stellung und nach dem logischen Satzinhalt von Rechts wegen haben und ihm verleihen? — Allerdings kommt der Rhythmus am Ende wohl auch über Accentverschiebungen und falschgemessene Silben hinweg; aber ist es nicht eine halsbrechende Arbeit für ihn?

§. 116. Wahrlich, in sehr vielen unserer antikdeutschen — wir könnten auch sagen anti-deutschen — Strophen ist eine poetische Form höchstens für des Lesers Auge — und also eigentlich gar nicht — vorhanden. — Man mache die Probe durch Vorlesen nach

dem Metrumsschema und durch Vorlesen rein nach dem Sinn solcher Strophen! Im ersteren Falle wird der Sinn nicht verstanden, im andern der beabsichtigte Rhythmus nicht erkannt werden, in beiden Fällen das Gelesene den Eindruck des Gekünstelten und Fremdartigen machen. — Oder man nehme irgend eine Ode, in welcher sich die oben gerügten Mängel mehr oder minder vereinigt finden, — wonach man bei Platen und seinen Schülern nicht allzu lange wird zu suchen brauchen, — schreibe sie in Prosaform ab und lege sie solchen gebildeten Personen, die diese Ode und ihr Metrum nicht kennen, wohl aber Sinn und Gehör für poetische Formen überhaupt haben, in dieser Gestalt vor; — und wir wetten 100 gegen 1, sie werden in den meisten Fällen — auch nach aufmerksamer und lauter Lesung — nur eine mindestens höchst wunderliche, wenn auch mit poetischen Gedanken und Kraftausdrücken gesättigte Prosa vor sich zu haben glauben. — In der That, es ist uns ein psychologisches Räthsel, wie auch ein wirklicher Dichter, wie auch ein zugleich für Formvollendung auf's höchste begeisterter und sie oft erreichender Platen, in eine solche geschraubte Künstelei und Unnatur verfallen konnte. (Beisp. 83.)

§. 117. Aber erst, wenn ebenso tüchtige Dichter mit sorgfältiger Vermeidung der oben gerügten Mißgriffe und anderer Fehler eine, zur umfassenden Prüfung hinreichende Anzahl wirklicher Gedichte in antiken, jedoch rein nach der Tonmessung und den feststehenden Gesetzen des Rhythmus und der deutschen Sprache genügend modifizirten Formen geliefert haben werden, wird sich ein entscheidendes Urtheil über den Werth oder Unwerth fällen lassen, den für uns diese Formen haben. Einstweilen will uns allerdings bedünken, als ob die Vorzüge, welche die Enthusiasten ihnen, namentlich für Odenstoffe, zuschreiben, in der Regel selbst in fast oder ganz ungebundenen Formen, wie wir sie §. 71. und 73. besprochen, nicht nur leichter, sondern auch vollständiger sich erreichen

lassen, und daß fast nur in Ausnahme-Fällen antike Strophen, richtig gewählt und richtig gehandhabt, vorzuziehen sein möchten. — Will man jedoch das Distichon, von uns schon in §. 69 erwähnt, den antiken Strophen beigezählt wissen, wozu man allerdings ein Recht hat, — so wiederholen wir gern, daß diesem, als einer passenden Form für Elegieen und Epigramme, ein größeres Wirkungsfeld vorliegt, auf dem auch die genialsten Gegner der antiken Strophen sich seiner bedienten.

§. 118. Warum übrigens sollten wir zaghaft annehmen, daß im streng metrischen, reimlosen Strophenbau, sofern dieser einem richtigen Schönheitssinn entspricht, der deutsche Dichter nicht mit dem antiken wetteifern könne? Wir glauben sogar, daß kein Volk der Erde dazu besser im Stande sei. Daß bei uns die Betonung und mittelst derselben der versliche Charakter der Silben vorzugsweise und fast ausschließlich durch ihren Bedeutungsgehalt bestimmt wird, kann uns in solchem Wetteifer nur förderlich, in hohem Grade unterstützend sein. (Vgl. §. 29.) Und der Nachtheil, daß wir allerdings einen viel geringeren Reichthum an klangvollen Silben haben, muß doch am Ende durch um so geschicktere Benutzung dessen, was in dieser Hinsicht unsere Sprache dennoch bietet, sich ausgleichen, wenigstens verdecken lassen. Nur wolle man nicht nachahmen, was sich nicht nachahmen läßt, namentlich nicht die Messung nach der Quantität der Silben; sonst ist das Resultat ungenießbare Unnatur. Andernfalls wird allerdings zwischen den Quantitätsversen der Alten und den nach der Ton-Metrik gebauten Nachbildungen ein wesentlicher Unterschied bleiben. Aber letztere brauchen deßhalb wahrlich nicht zurückzustehen.

§. 119. Dem größern deutschen Publikum wird zwar schwerlich jemals eine reimlose Strophe in demselben Maße zusagen, wie eine gut gereimte und dabei auch inhaltlich und metrisch ebenso schöne. — Aber ist denn wirklich der Reim unvereinbar mit der antiken

Strophe? Bisher hielt man dies allgemein für ganz und gar selbstverständlich; selbst ein Hegel sah zwischen Reim und antikem Strophenbau den vollständigsten Widerspruch. Und man hatte darin vollkommen Recht, wo es sich um Verse handelte, die mit Spondeen und noch dazu falsch gebauten, und mit andern Rhythmuswidrigkeiten und metrischen Künsteleien vollgepfropft sind. Daß aber geschmeidigen Nachbildungen antiker Strophen, namentlich wenn in ihnen keine zu große Verwicklung, keine zu fremdartige Zusammensetzung der Füße, und dagegen ein richtig ausgeprägter Wechsel von Arsis und Thesis stattfindet, mit Vortheil auch gereimt werden können, hat neuerdings Gottschall — für uns unwiderleglich — sowohl praktisch als theoretisch bewiesen, — obschon wir seine betreffenden Versuche nicht gerade für schon durchweg vollkommen gelungen erklären wollen. (Beisp. 142—144.) Selbst die zwei an einander stoßenden Hebungen in der Mitte der asklepiadeischen Verse schaden dabei nichts, weil sie, wie im Pentameter, den Rhythmus ungezwungen in zwei Parthieen theilen, die nach Belieben entweder unter sich oder mit dem folgenden gleichen Verse gereimt werden können. Wo aber das Metrum spondeische Schlußfüße vorschreibt, wird man diese des Reimes wegen in der Regel mit Trochäen vertauschen müssen, weil schwebende Reime, die übrigens wo möglich doppelt gereimt sein müßten, (vergl. §. 79.) zu selten zu beschaffen sein möchten. — Die gar zu künstlich zusammengesetzten Metren, namentlich die Pindar's und der Chöre in der attischen Tragödie, passen allerdings nicht für den Reim, — aber aus demselben Grunde auch überhaupt nicht wohl für die deutsche Nachbildung. — Daß der Reim den antiken Strophen nothwendig sei, behaupten wir nicht. Selbstredend gehört er nicht zu der Nachahmung der Alten, sondern bildet, — wie beim Hexameter und Pentameter (vergl. §. 69.), so auch in den antiken Strophen — eine moderne Zuthat, — welche manchem gelehrten

Verehrer des Antiken wohl nach wie vor als widersinnig, dagegen dem unbefangenen Leser, dem es bei poetischen Formen lediglich um möglichste Schönheit zu thun ist, als ganz dankenswerth erscheinen mag.

C. Ausländische moderne Strophen und solche sogenannte Dichtungsarten, die nach ihrer äußern Form bestimmt werden.

§. 120. Die Stanze. Unter den modernen dem Auslande entlehnten Strophen nimmt die Stanze (Octave, Ottava rime,) als die lieblichste und schmuckvollste den ersten Rang ein. Sie besteht aus acht gleich-langen, meist fünffüßig-jambischen Versen mit zweifachem oder dreifachem Reim. Die in §. 95. ausgesprochene Forderung leidet besonders auf die Stanze Anwendung: jede regelmäßige Stanze muß dem Inhalt und der Form nach durchaus ein abgerundetes Ganze bilden, — nicht ein vollständiges Gedicht, aber einen geschlossenen Theil eines solchen.

§. 121. Es gibt mehrere Arten von Stanzen, nämlich:

I. Die dem Italienischen nachgebildeten regelmäßigen. Diesen liegt der vollständige oder überzählige fünffüßige Jambus zu Grunde; sie unterscheiden sich durch die Art und Zahl ihrer Reime.

a. Stanzen mit nur zwei — und zwar gekreuzten und vierfachen — Reimen, also nach der Reimform abababab. Die aus acht überzählig-fünffüßigen Jamben bestehende, also nur weibliche Reime enthaltende Stanze dieser Art, Siciliano genannt, kommt im Deutschen selten oder fast gar nicht vor. Dagegen sind solche zweireimige Stanzen, in denen männliche und weibliche Reime wechseln, mehrfach, u. a. von Rückert, angewendet worden. Beisp. 66a.

b. Stanzen mit drei Reimen nach der Form: abababcc, — die Octaven im engeren Sinne, wurden sowohl in lyrischen als epischen Gedichten häufig, und und nicht selten mit vielem Glück, bei uns angewendet.

Die drei Reime sind entweder durchgängig weiblich, (Beisp. 63.) oder es wechseln männliche und weibliche ab; (der männliche Reim fällt dann gewöhnlich auf den zweiten, vierten und sechsten Vers.) Die Octave der letztern Art verdient im Deutschen den Vorzug, da, wie schon erwähnt, der ausschließende Gebrauch weiblicher Reime leicht eine, der Natur unserer Sprache widerstrebende Weichheit und Mattigkeit mit sich führt. Sie insonderheit ist es, die bei guter Ausführung nicht ohne Grund, wegen ihres edlen Klanges und Ganges und ihres gefälligen und glänzenden Reimschmucks, schon mehrfach die Königin der Strophen genannt wurde. (Beisp. 66 b. c.)

§. 122. II. Abweichende Stanzen.

a. Die deutschen Dichter haben sich mancherlei Abweichungen von den unter I. angeführten Formen erlaubt. Sie haben sich oft weder streng an die Zahl der Versfüße, noch an die Zahl und Art der Reime gebunden, sondern fünffüßige Verse mit vier- und sechsfüßigen gewechselt, ferner bald blos gekreuzte, bald ungetrennte, bald drei, bald vier Reime eintreten lassen. (Beisp. 66 d.) Einiges der Art mag namentlich in großen Epen zur Verhütung der Eintönigkeit zweckmäßig sein. Im Allgemeinen aber halten wir es für besser, der Octave rime die für sie charakteristische klangvolle Regelmäßigkeit, besonders in Bezug auf den Reim, nicht zu rauben, und lieber, wo dies nicht passend dünkt, andere Strophen zu wählen. — Sogar die Versart hat man vertauscht, indem man nicht nur in die Jamben Anapäste einmischte, sondern auch mitunter in Gedichten elegischen Inhalts fünffüßige Trochäen gebrauchte. Letzteres wollen wir übrigens für geeignete Fälle keineswegs tadeln, besonders wenn man dabei die vorgeschriebene Reimstellung um so strenger festhält. (Auch im Italienischen besteht die Octave keineswegs immer aus reinen Jamben.)

b. Hierbei müſſen wir auch der ſogenannten Spenſer'ſchen Stanze, einer vom engliſchen Dichter Spenſer entweder erfundenen, oder von ihm ausgebildeten und in ſeiner „Feenkönigin" angewendeten Strophenform gedenken. Sie beſteht aus acht fünffüßigen Jamben und einem Alexandriner, und hat drei Reime nach dem Schema: ababbcbcc, es reimen ſich alſo Vers 1 und 3; 2, 4, 5 und 7; 6, 8 und 9. Sie iſt auch von deutſchen Dichtern, namentlich in Ueberſetzungen, und zum Theil unter mancherlei Abweichung, gebraucht worden. (Beiſp. 77.)

§. 123. Das Madrigal. Das Madrigal (wahrſcheinlich ſo viel wie Schäferlied) iſt ein Gedicht, das eigentlich nicht unter ſechs und nicht über eilf Verſe und höchſtens drei Reime haben ſoll. Man hat ſich aber ſelten genau nach der Regel gehalten, und nennt oft jedes kleine, in ähnlicher Form erſcheinende Gedicht tändelnder Tendenz ein Madrigal. Die Verſe ſind meiſt drei- und vierfüßige Jamben oder Trochäen. (Beiſp. 67.)

§. 124. Die Terzine. Dieſe, ſchon von den Troubadour's, und von Dante in der göttlichen Komödie gebrauchte Strophenform beſteht aus drei fünffüßigen Jamben, die fortlaufend gekreuzte Reime bilden, dergeſtalt, daß in jeder Strophe der erſte mit dem dritten Vers ſich reimt, und der zweite mit dem erſten und dritten der folgenden Strophe, — weshalb zum Abſchluß am Ende des Gedichts noch eine Verszeile beigefügt iſt, die mit dem zweiten Verſe der letzten Strophe reimt. In den deutſchen Terzinen werden neben den urſprünglich vorgeſchriebenen weiblichen Reimen auch männliche gebraucht. — Das Schema iſt alſo folgendes: aba, bcb, cdc, ded, efe, fgf..... x y x, y z y, z. Vermöge dieſer Reimſtellung bilden die ſämmtlichen Terzinen eines Gedichts (oder eines „Geſanges", d. h. einer Hauptabtheilung eines größern Gedichts) gleichſam eine einzige Kette, aus der ohne völligen Bruch kein Glied herausgenommen werden kann. Wirkliche Strophen

sind die einzelnen Terzinen nur dann, wenn jede derselben mit einer genügenden logischen Pause schließt. Letzteres — so wenig es auch von einigen namhaften Dichtern beachtet wurde — halten wir aber auch in Bezug auf die ästhetische Wirksamkeit der Terzinenform, für nothwendig. Hier liegt der Grund, daß z. B. die Terzinen Freiligrath's im Vergleich zu den meisterhaften Chamisso's als verfehlt erscheinen. — Die Terzinen eignen sich hauptsächlich für ernste Gedichte lyrischer und epischer Gattung, zumal wenn ergreifende Schilderungen darin enthalten sind; gut gehandhabt sind sie hier von großer Wirkung. (Beisp. 68.) — Für einzelne Stoffe, namentlich elegische, dürften auch die bisher noch sehr wenig gebrauchten trochäischen Terzinen (Beisp. 155.) durchaus Empfehlung verdienen, so wie auch Terzinen aus Versen geringerer oder größerer Fußanzahl nach Umständen nicht zu verschmähen sein möchten.

§. 125. Das Ritonell. Das Ritonell besteht aus dreizeiligen Strophen (gewöhnlich fünffüßigen Jamben.) Vers 1. und 3. reimen, Vers 2. bleibt reimlos. Zuweilen ist der erste Vers ein Hemistich (Halbvers) und enthält, italienischen Vorbildern gemäß, als Reimwort den Namen einer Blume. (Beisp. 69.)

§. 126. Das Sonett. Das Sonett (Klinggedicht) besteht aus vierzehn Versen, und zwar gewöhnlich fünffüßigen Jamben, von denen die acht ersten zwei vierzeilige, die sechs letzten zwei dreizeilige Strophen bilden. Die 2 vierzeiligen Strophen (Quartette) enthalten, obgleich alle Verse gereimt sind, nur zwei, und zwar umarmende Reime. Es reimen nämlich Vers 1, 4, 5, 8; und 2, 3, 6, 7. In den 2 dreiligen Strophen (Terzetten) treten entweder der Regel gemäß zwei Reime in Terzinenform auf: aba, bab, oder es finden sich drei, die dann in mannichfacher Verschränkung, am häufigsten in folgenden Formen erscheinen: abccbc, abccba, abcacb, abbacc, abcbca.

Eigentlich besteht jedes Sonett nur aus einer einzigen, vierzehnzeiligen Strophe, von welcher die vorhin erwähnten „Strophen" nur bestimmt abgegrenzte Theile sind. Klangfülle, Reinheit und Verschiedenheit der Reime, wie auch fleißiger Wechsel mit klangvollen Vokalen in den übrigen Hebungen, ist für das Sonett ganz besonders zu empfehlen. (Beisp. 70. a. b.)

§. 127. Das Sonett ist zunächst durch die schlesische Dichterschule in Deutschland angebaut worden. Die Dichter dieser Schule bedienten sich des Alexandriners. — Später wurde es vernachlässigt, bis Bürger und die Romantiker es wieder in Aufnahme brachten. Während der Erstere den fünffüßigen Trochäus anwendete, haben die Letzteren die ursprüngliche Form, die Jamben beibehalten. — Man hat das Sonett für die verschiedensten Stoffe benutzt und viel werthloses Geklingel, aber doch auch manches recht Ansprechende, sowohl zarten als kräftigen Inhalts, in dieser Form zu Stande gebracht. Natürlich darf ein gutes Sonett nur Einen Hauptgedanken enthalten, der in der letzten Strophe seine völlige poetische Entwickelung finden, wie auch am Schluß jeder Strophe ein Ruhepunkt sein muß.

§. 128. Noch müssen wir des Sonettenkranzes gedenken. Der Sonettenkranz ist eine Reihe von fünfzehn Sonetten und nach folgenden Gesetzen gebildet: 1) jedes einzelne Sonett entspricht (in seiner Form) den angeführten allgemeinen Regeln; 2) die Schlußzeile des einen ist die Anfangszeile des folgenden Sonetts; 3) die Schlußzeile des vierzehnten Sonetts wird gebildet durch die Anfangszeile des ersten; 4) die Anfangszeilen der vierzehn ersten Sonette bilden das fünfzehnte, das sogenannte Meister-Sonett; 5) das Ganze muß einen geistigen Zusammenhang haben, also von einem Hauptgedanken durchzogen sein.

Der Name Sonettenkranz ist jedoch auch dann wohl gebraucht worden, wenn eine Reihe von Sonetten nur ihrem Inhalte nach ein zusammenhängendes Ganze bildet,

ohne daß eine Verknüpfung durch Wiederkehr derselben Verse stattfindet.

§. 129. Die Canzone. Diese dem Provenzalischen entstammende meist für elegische Gegenstände gebrauchte Form ist im Deutschen selten (von Zedlitz in den „Todtenkränzen"), meist nur bei Uebersetzungen italienischer Poesieen, angewendet worden. Versmaß der Canzone ist der elfsilbige Jambus, mit dem der siebensilbige zuweilen abwechselt. Die Strophen haben nicht in allen Canzonen, wohl aber in jeder einzelnen dieselbe Zeilenzahl, und zwar wohl meistens dreizehn, oft sechszehn, mitunter auch nur elf. Jede regelmäßige Strophe zerfällt in drei Abtheilungen. Die beiden ersten Abtheilungen, Füße genannt, enthalten eine vom Dichter abhängige Reimverschlingung — doch muß dieselbe durch das ganze Gedicht streng durchgeführt sein. Die dritte Abtheilung, die coda oder der Schweif, reiht sich mit ungetrenntem Reim an die zweite an. Jede Abtheilung schließt mit einer logischen Pause. Den Schluß des ganzen Gedichts bildet eine kürzere Strophe, die in Rücksicht der Verszahl gewöhnlich mit der dritten Abtheilung der vorhergehenden Strophe übereinstimmt. In dieser Schlußstrophe redet der Dichter in der Regel die Canzone selbst an, nimmt Abschied u. s. w. Für eigentlich deutsche Gedichte möchte die dreizehn- und noch mehr die sechszehnzeilige Canzone doch zu lang sein; denn was im Italienischen die Auffassung bedeutend erleichtert: die volltönenden, energischen Reime — das wird man bei allem Aufwand von Kunst im Deutschen mehr oder weniger vermissen. (Beisp. 59.)

§. 130. Die Sestine. Die Sestine ist unstreitig die künstlichste der, dem Süden entlehnten Strophenformen. Sie besteht aus neununddreißig elfsilbigen Jamben, welche sechs sechszeilige Strophen und eine dreizeilige bilden. Die reimlosen, aber bedeutsamen Endwörter der ersten Strophe müssen als solche in allen Strophen, jedoch immer in anderer Ordnung wiederkehren. In der Regel ist die

Reihenfolge der Endwörter bei jeder neuen, folgenden Strophe, in Bezug auf die vorhergehende, dieſe: 6, 1, 5, 2, 4, 3; ſo daß in der dreizeiligen Schlußſtrophe dieſelbe Ordnung ſtattfindet, in welcher die erſte Strophe erſcheint, nur mit dem Unterſchied, daß die eine Hälfte der Endwörter in die Mitte, die andere an das Ende der Verſe fällt. „Früher, z. B. in den Seſtinen der ſchleſiſchen Schule, war die Umſtellung der Zeilen weniger complicirt, indem man bloß die Schlußlaute der letzten Zeile einer Strophe zum Schlußlaute der erſten Zeile einer neuen Strophe machte, ſonſt aber die Reihenfolge der vorhergehenden Strophe beibehielt.“ Auch in neuerer Zeit haben ſich die Dichter nicht immer ſtreng an die angeführten Geſetze gebunden, ſondern ſich mancherlei Abweichungen geſtattet. Soll aber die Seſtine nicht ganz ihren Charakter verlieren, ſo darf wenigſtens die Regel nicht umgangen werden, wonach das Endwort jeder Schlußzeile mit dem Endworte der nächſten Anfangszeile übereinſtimmen muß. Ein kunſtvolles Beiſpiel hat uns A. W. Schlegel in der Ueberſetzung von „Petrark's Seſtine“ gegeben.

§. 131. Das Cancion iſt eine, dem Spaniſchen entlehnte lyriſche Form. Es beſteht in der Regel aus zwölf (zuweilen aus mehr) in zwei oder drei Strophen vertheilten trochäiſchen Verſen, die entweder lauter weibliche, oder abwechſelnd weibliche und männliche Reime enthalten. Jede Strophe ſchließt mit einem und demſelben Reimworte. In Bezug auf den Inhalt iſt noch zu bemerken, daß die (gewöhnlich kleinere) erſte Strophe den Hauptgedanken enthält, der in der (oder den) folgenden weiter ausgeführt wird. (Beiſp. 71.)

§. 132. Das Triolett. Das Triolett, wahrſcheinlich franzöſiſchen Urſprungs, beſteht in der Regel aus acht bis zwölf jambiſchen oder trochäiſchen Verſen mit zweifachem Reim. Die beiden erſten Verſe, welche einen abgeſchloſſenen Hauptgedanken, gleichſam das Thema des Gedichts enthalten, kehren am Schluß des Gedichts

vollständig oder mit kleiner Abweichung wieder, während der erste Vers sich auch noch in der Mitte wiederholt. Von dieser dreimaligen Wiederkehr des ersten Verses hat die Form ihren Namen. Gewöhnlich hat das Triolett nur eine Strophe; besteht es aus mehreren Strophen, so findet Eine Verschiedenheit der Reime statt. Das Ganze gehört den poetischen Spielereien an und eignet sich deshalb vorzüglich nur für tändelnde, scherzhafte Gedichte. Die wenigen Bearbeiter, die das Triolett im Deutschen gefunden hat, haben nicht immer streng die darüber geltenden Regeln befolgt. (Beisp. 72.)

§. 133. Das Rondeau oder Ringelgedicht, ebenfalls französischen Ursprungs, besteht aus einer achtzeiligen und einer fünfzeiligen Strophe, — zusammen aus 13 fünffüßig-jambischen Versen, von denen 8 weiblich endende sämmtlich mit einander reimen und die 5 männlich endenden ebenfalls. Die Anfangsworte des erstes Verses müssen als Refrain am Schluß der ersten, so wie am Schluß der zweiten Strophe wiederkehren. — Die wenigen Rondeau's, welche wir im Deutschen besitzen, enthalten mancherlei Abweichungen von den aufgestellten Regeln. (Beisp. 73.)

§. 134. Die Dezime. Die Dezime ist eine der lyrischen Poesie Spaniens und Portugals angehörende Strophenform. Sie besteht aus zehn vierfüßigen Trochäen, die gewöhnlich zwei oder drei und zwar meistens weibliche Reime bilden. Doch kommen auch Dezimen mit vier Reimen vor und zwar meist mit folgender Reimstellung: abbaaccddc, ababaccddc, abaabcddcd. Die Verschlingung der Reime ist dem Belieben des Dichters überlassen; nur muß sie in allen Strophen übereinstimmend sein. Nach dem vierten Verse tritt in der Regel eine logische Pause ein, welche die Strophe in zwei Theile trennt. Die Trennung wird jedoch dadurch gemildert, daß der folgende Vers sich mit ungetrenntem Reim anschließt. Zuweilen findet aber auch die logische Pause erst nach dem fünften Verse statt. — (Beisp. 74.)

§. 135. Die Dezime findet ihre Anwendung bei den sogenannten Gloſſen. Die Gloſſe iſt ein Gedicht, das aus zwei Haupttheilen, dem Thema und den Variationen beſteht. Der im Thema — einer, aus einem andern Gedicht entlehnten vierzeiligen Strophe — gegebene Hauptgedanke wird in vier Dezimen weiter durchgeführt (variirt) und zwar ſo, daß der letzte Vers jeder Dezime die wörtliche Wiederholung eines Verſes aus dem Thema iſt. (Beiſpiele: „Sprache der Liebe“ von A. W. Schlegel; „der Recenſent“ von Uhland.)

§. 136. Ferner wird die Dezime zu der Tenzone (d. i. Streitgedicht), einer mit der Gloſſe verwandten, ebenfalls ſpaniſchen Form, gebraucht. Die Tenzone beſteht aus drei Theilen. Der erſte Theil, das Thema, — meiſt eine Strophe von vier vierfüßigen Trochäen — enthält eine Frage, die eine doppelte Beantwortung zuläßt. Die doppelte Antwort liefern die beiden letzten Theile. Es vereinigen ſich nämlich zwei Dichter, das Thema nach entgegengeſetzten, ſich bekämpfenden Anſichten zu beantworten und zwar in folgender Form: Jede Antwort iſt in ſo viel Dezimen gekleidet, als das Thema Zeilen zählt. Jede Dezime ſchließt mit einem Reimwort des Thema's, und zwar treten dieſe Reimworte bei der erſten Antwort in der nämlichen Reihenfolge auf, in welcher ſie im Thema erſchienen, bei der zweiten Antwort (dem dritten Theile) hingegen kommen ſie in umgekehrter Ordnung vor, ſo daß das Ganze mit dem erſten Reimworte ſchließt. Im Uebrigen bleiben die, den Bau der Dezime betreffenden, oben angegebenen Geſetze in Kraft. (Beiſp.: „Sängerſtreit“ von Uhland und Rückert.)

§. 137. Eine, beſonders zu kleinen Gelegenheitsgedichten häufig gebrauchte Form iſt das Akroſtichon. Das Eigenthümliche deſſelben beſteht darin, daß die Anfangsbuchſtaben der Verſe unter ſich einen Namen oder ein anderes Wort oder einen Satz bilden, zu welchem der Inhalt des Ganzen in Beziehung ſteht. (Beiſp. 78.)

§. 138. Das Gasel oder richtiger Ghasel (soviel wie Lobgedicht) ist eine erst in neuester Zeit nach orientalischen (persischen) Vorbildern durch Rückert und Platen in die deutsche Poesie eingeführte Form. Es besteht aus zweizeiligen Strophen, von denen die erste einen ungetrennten Reim bildet. In jeder der folgenden Strophen bleibt der erste Vers reimlos, der zweite dagegen führt den Reim der ersten Strophe immer weiter durch. Dieser also durch das ganze Gedicht sich hindurchziehende Eine Reim ist entweder einfach oder — was vorgezogen wird — reich, also aus mehreren Wörtern zusammengesetzt, so daß dem identischen Reime, dem gleichlautenden Worte ein wirklicher Reim entweder folgt oder vorhergeht; zuweilen ist dazu auch noch der Anfangsreim angewendet. In einigen Ghaselen ist die Kunst sogar so weit getrieben, daß darin der durchgehende wirkliche Reim überall zwischen zwei durchgehenden identischen Reimen steht. Ein bestimmtes Versmaß ist nicht vorgeschrieben, — man bedient sich der Jamben, der Trochäen und auch gemischter Verse; — doch enthalten in der Regel sämmtliche Verse eine gleiche Zahl von Silben. An die orientalische Regel, wonach das Ghasel nicht weniger als sieben und nicht mehr als siebenzehn Strophen enthalten soll, so wie an die Forderung, daß in den letzten Versen in passender Verknüpfung der Name des Dichters vorkomme, haben sich die wenigen deutschen Dichter, die Ghaselen geliefert, nicht immer gebunden (Beisp. 31. a. b. c.) — Wir unsererseits können dem Ghasel, wie es bisher gewöhnlich auftrat, noch nicht besonders viel Geschmack abgewinnen. Sieben bis siebenzehn mal einen und denselben Reim — und zumal einen reichen — in gemessenen kurzen Zwischenräumen wiederkehren zu lassen und dabei einem würdigen Inhalt einen ihm entsprechenden tadellosen Ausdruck zu geben, ist in unserer Sprache keineswegs eine leichte Sache. Selbst den genannten Meistern in diesem Fache gelang es meist nur annähernd, — nur selten so vollständig,

daß Gang und Ausdruck der Gedanken durchweg natur-schön, klar, einheitlich und von allem Störenden und Ueberflüssigen frei erscheinen. Und wo das wirklich gelang, zieht die so oftmalige Wiederkehr desselben und meist noch dazu fremdartigen Reimes, wenn sie nicht geradezu im Dienste des Inhalts steht, unsere Aufmerksamkeit mehr auf sich, als für das sofortige Verständniß und den vollen Eindruck des poetischen Inhalts ersprießlich ist. Wir bewundern dann die große Kunst und Gewandtheit des Dichters, aber das Gedicht selbst läßt zu leicht uns kalt, wiewohl allerdings nicht immer. — Viel befriedigender schon kann der Eindruck sein, wenn man, wie neuerdings Fr. Bodenstedt mit Glück versucht hat, die Strophen vierzeilig bildet und außer in der ersten Strophe nur in jeder vierten Zeile den durchgehenden Reim anbringt und daneben — wenigstens stellenweise die Zeilen 1. und 3. einfach reimt. (Beisp. 92. a. b.) Vielleicht läßt sich durch noch weitere Modifikationen das Ghasel dem deutschen Geschmack noch zusagender machen, ohne daß es seine Eigenthümlichkeit ganz einbüßt. Wie wäre es z. B., wenn man die Strophen aus fünf (nicht zu langen) Versen zusammensetzte, die ersten vier Verse einer jeden einfach gekreuzt reimte und so die Schlußzeilen mit dem durchgehenden reichen Reim gewissermaßen als eine höhere Art von Refrain nachfolgen ließe? Freilich erfordert das noch größere Kunst! Allein nach Ueberwindung der Schwierigkeit wird, glauben wir, das Fremdartige nicht mehr so auffallend, und das Ganze dem deutschen Geschmack näher gerückt sein. (Beisp. 92. c.)

§. 139. Die persische Vierzeile ist eine Strophenform, in welcher die beiden ersten Verse mit dem vierten reimen, während der dritte Vers reimlos bleibt. An ein bestimmtes Versmaß braucht sich der Dichter nicht zu binden, aber die Zahl der Silben muß in den vier Versen dieselbe sein. (Beisp. 122.) Es stimmt also diese Form mit den ersten 4 Zeilen der meisten Ghaselen.

§. 140. Die malaiſche Form. Sie beſteht aus vierzeiligen Strophen, welche dadurch auf's Innigſte verbunden ſind, daß die zweite und vierte Zeile der einen Strophe wörtlich als erſte und dritte Zeile der folgenden wiederkehren. (Beiſpiel: „Todtenklage“ von Chamiſſo.)

Sechster Abschnitt.

Von der poetischen Prosa, und von der poetischen Sprache auch innerhalb der metrischen Formen.

§. 141. Auch die poetische Prosa ist eine Form der Poesie, und zwar eine solche, die, wie schon erwähnt, für mehrere und bedeutende Dichtungsarten, namentlich für den Roman und die Novelle, die allein übliche, allein passende, und für andere, für Drama, Idylle, Märchen und Sage, Parabel, Fabel u. a. m. wenigstens eine erlaubte und mit gebräuchliche ist. Unstreitig verdient daher auch sie eine nähere Erwägung. Was sich über sie sagen läßt, gilt aber zum größten Theile auch für den poetischen Ausdruck innerhalb der metrischen und gereimten Formen, also für die poetische Sprache überhaupt, — jedoch meist mit selbstverständlichem Ausschluß des Styles der komischen, zumal der niedrig-komischen und satirischen Poesie, die bis zu gewissen, hier nicht wohl näher zu bestimmenden Grenzen das Recht hat, allen Regeln, so fern es ihr dienlich dünkt, Hohn zu sprechen.

Die wohlbegründeten gewöhnlichen Regeln der allgemeinen und deutschen Grammatik setzen wir auch hier als bekannt voraus. Der Dichter schuldet denselben alle Achtung, ist aber keineswegs so unbedingt und ausnahmlos an sie gebunden, wie ein wissenschaftlicher oder auch in gewöhnlichen Gebieten des Lebens sich bewegender Autor. Vielmehr darf er unter Umständen sehr wohl von der einen oder andern abweichen, jedoch nur insofern durch

solche Abweichung die ästhetische Wirksamkeit seines Produkts nicht vermindert, sondern vielmehr erhöht wird. Aesthetisch wirksam zu sein, — also Schönes schön darzustellen, dergestalt, daß es auch von der Phantasie Anderer als Schönes erkannt, innerlich geschaut und empfunden wird, ist ja das Wesen, die Aufgabe, der Zweck der Poesie. Alles, was im Bereiche der Sprache diesem Zwecke wirklich dient, ist dem Dichter erlaubt. Es sei was es sei, Niemand darf es ihm verwehren. — Sein Gesammtmittel, die Sprache, bietet ihm gar vielerlei Einzelmittel für diesen Zweck. Seine Kunst besteht vornehmlich darin, von denselben nicht zu viel und nicht zu wenig, aber den möglichst besten Gebrauch zu machen und in jedem gegebenen Falle das Geeignetste zu wählen. Unsere Aufgabe hier aber ist, die hauptsächlichsten dieser Mittel, so fern es nicht in unseren vorhergehenden Abschnitten bereits geschehen ist, wenigstens einigermaßen zu kennzeichnen und klar zu machen.

§. 142. Zunächst — um mit dem am Entschiedensten blos Formellen zu beginnen — oder vielmehr, da auch die schon behandelten Mittel, Versrhythmus und Reim, dazu gehören, mit demselben fortzufahren, — hat der Dichter, nachdem er einen wirklich schönen Inhalt für sein zu schaffendes Produkt sich innerlich zu eigen gemacht hat, bei der Darstellung desselben nach Klangschönheit, nach Wohllaut zu streben. Der Weg für den Dichter zur Phantasie Anderer, und weiterhin zu ihrem ganzen Geiste und Herzen, geht ja durch das Ohr, — bei mündlichem Vortrage sogar durch das wirkliche, äußerliche, materielle Ohr. Wenn ein Gedicht in Schrift oder Druck gefaßt ist und wir es still für uns lesen, so vernimmt zwar unser leibliches Ohr nichts; aber unsere Phantasie, wenn sie nur irgend eine entsprechende Ausbildung erlangt hat und sich angeregt fühlt, ersetzt dann das äußerliche Ohr, und wir glauben die Klänge oft eben so deutlich und genau zu hören und zu unterscheiden, als wenn jenes

von ihnen berührt würde. Auch das Hören des äußern Ohres ist zugleich ein inneres, ein auf das innere Ohr sofort sich übertragendes, und zur bewußten Beurtheilung der Klänge ist eben nur das innere Ohr befähigt. Würde nun dieses in einem Gedicht durch Mißklänge beleidigt, so hätte der Dichter zu erwarten, daß dasselbe sich ihm verschlösse, womit dann aller Rapport zwischen ihm und seinem Hörer oder Leser aufgehoben, abgeschnitten sein würde. Dies durch eifriges und dauerndes Streben nach Wohlklang zu verhüten, wozu auch schon sein eignes Schönheitsgefühl ihn antreiben muß, ist also offenbar seine nächstliegende, wiewohl keineswegs seine wichtigste Aufgabe. Wenn auch unter Umständen zu besondern Zwecken, z. B. in der rhythmischen und Lautmalerei, wie in der komischen und satyrischen Poesie, Manches entschuldigt und sogar mit Beifall bemerkt werden wird, was an sich nicht schön klingt, so dürfen doch auch in solchen Fällen gewisse Grenzen, deren nähere Bezeichnung eben Sache des Gefühls ist, nicht ungestraft überschritten, und es muß zur rechten Zeit zum Wohlklingenden zurückgekehrt werden.

Der Wohllaut aber beruht theils in den Vokalen, theils in den Consonanten, theils in der Aufeinanderfolge der Buchstaben, theils im rhythmischen Wechsel mit schweren, leichteren und leichten Silben, theils in Form und Zusammensetzung der Wörter, theils in Bauart und Gliederung der Sätze.

§. 143. Was die Vokale anbelangt, so erscheint uns keiner derselben an und für sich als unschön oder mißtönig. Doch klingen nicht alle in gleichem Maße schön. Der matteste und daher mindest-wohlklingende ist **e**, und gerade dieser ist in unserer Sprache besonders häufig. In den unbetonten Silben findet er sich sogar fast allgemein, und bleibt selbst dann, wenn man ihn möglichst durch alle erlaubte Mittel beschränkt, darin noch vorherrschend; doch fällt er hier begreiflich auch am wenigsten in's Gewicht, und in den mitteltonigen, wo er schon

nachtheiliger sein würde, tritt von selbst die größere Anzahl mit vollerem Vokal auf. Der Dichter hat daher besonders darauf zu achten, daß in den betonten Silben, in den Längen, das **e** nicht zu häufig sich einstelle. Wo es irgend ohne anderweitiges Bedenken geschehen kann, möge er statt einer Silbe mit **e** eine besser klingende wählen. — Dem **e** am nächsten steht der Umlaut **ä** und mag daher von diesem, jedoch mit viel minderer Wichtigkeit, dasselbe gelten. — Von den übrigen Vokalen ist jeder in seiner Art schön und den Wohlklang eines Verses befördernd; doch glauben wir als *besonders* wohl- und volltönend **eu**, **äu**, **au**, **ü**, **ö**, **o**, noch hervorheben zu dürfen. Denn diese haben gewissermaßen *Farben* in ihrem Ton, während **a** nur *klar*, **i** nur *licht*, und **u** nur *dunkelste Glut* ist. **Ei** ist wenigstens *weiß* und **ä** *gelb*, also allerdings auch nicht ohne Farbe. Aber jene anderen haben hervorstechendere und zugleich schön glänzende Farben, wenn wir diese auch nicht gerade genau zu bezeichnen wissen; **e** dagegen hat weder Farbe noch Licht. Das sind am Ende alles nur Vorspiegelungen unserer Phantasie, nur Einbildungen; — aber haben nicht auch die in der Dichtkunst ihre Bedeutung? Im Allgemeinen mag es ausreichend sein, wenn man neben der Beschränkung des **e** nur auf recht fleißige Abwechselung mit den übrigen Vokalen Bedacht nimmt.

§. 144. Unter den Consonanten nennen wir **p**, **f**, **r**, **z**, **ß**, **sp**, **st** und **x** als solche, die zwar keineswegs in allen ihren Verbindungen, aber doch in manchen, namentlich am Ende mancher Wörter und bei großer Anhäufung, dem Wohllaut mehr oder weniger schaden und daher einiger Vorsicht beim Gebrauch bedürfen. Wo ihr Ton mit den angrenzenden Lauten sich gut verschmilzt, wird man ihre Härte gemildert, ihr Zischen ꝛc. unmerklich finden, so daß dann zu ihrer Entfernung kein Grund vorliegt. Wo dagegen das Aussprechen der Consonanten in den Silben mit einiger Schwierigkeit verbunden ist,

wie z. B. in Arzt, ſeufzt, hältſt u. ſ. w., wird man leicht den Wohlklang etwas beeinträchtigt finden, und ſollte man daher wenigſtens eine Nacheinanderfolge ſolcher Wörter vermeiden; über ein einzelnes geht man ſchon eher ohne Anſtoß hinweg, wenn es nur nicht (wie z. B. Arzt's, ſeufzſt ꝛc.) gar zu hart iſt. Dem r insbeſondere geſchah ſehr Unrecht, als einmal Einige es für ſo mißtönig erklärten, daß man in lyriſchen Gedichten wo möglich es ganz vermeiden ſolle. Es hat allerdings bei nachdrücklicher Ausſprache etwas Rauhes, Reibendes, Rollendes, ſogar die Zunge zum Zittern Bringendes; aber — abgeſehen davon, daß dies häufig für die Bedeutung charakteriſtiſch, alſo maleriſch iſt, verbindet ſich das r auch ungemein leicht mit andern Lauten, dergeſtalt, daß in größerem Zuſammenhang keinerlei Schwierigkeit der Ausſprache bei ihm bemerkbar zu ſein und von der Eigenthümlichkeit ſeines Klanges nur ſo viel zu bleiben pflegt, als zur Geltendmachung der Bedeutung des Worts und zu größerer Kräftigung des Vortrags erforderlich und wünſchenswerth iſt. — Ueberhaupt tragen bei umſichtiger Anwendung die Conſonanten ſogar ein Weſentliches zum Wohlklang bei, denn namentlich hat eine Silbe, welche mit einem Vokal, wenn auch dem ſchönſten, ſchließt, ſtets eine gewiſſe Unvollſtändigkeit des Klanges und iſt daher fürs Gehör nicht ſo angenehm, als wenn nach demſelben Vokal ein nicht mißtönender Conſonant folgt oder, was noch ſchöner iſt, in bequem auszuſprechender Weiſe deren mehrere, namentlich z. B. **ng**, **nf**, **ngt**, **lm**, **ln**, **nft**, **rm**, **rmt** u. ſ. w.

§. 145. Eine mehr oder weniger merkliche Verletzung des Wohllauts findet namentlich auch da ſtatt, wo eine Silbe oder ein Wort mit einem Vokal endet und die oder das unmittelbar folgende mit einem Vokal anfängt. Dieſe Colliſion nennt man Hiatus (d. h. die Klaffung, Gähnung). Die Anforderung, den Hiatus für alle Fälle zu vermeiden, wäre jedoch nur lächerlich; denn man

könnte dann z. B. ohne grobe Verstümmelung nirgend ein mit einem Vokal beginnendes weibliches Hauptwort im Nominativ, mit bestimmtem oder unbestimmtem Artikel, und mit oder ohne Adjektiv, anbringen. An den binnenwortlichen Hiatus (nämlich den zwischen 2 Silben Eines Wortes, — z. B. in „Trauer, schauen, geadelt, Trau-Altar" u. s. w.) hat sich, der völligen Unvermeidlichkeit wegen, ohnehin auch das feinste Ohr so gewöhnt, daß es denselben kaum oder gar nicht bemerkt. Und der außenwortliche ist seiner Natur nach jenem ganz gleich. Einigermaßen beleidigend für das Ohr ist der Hiatus aber überall, wo man erkennt, daß er leicht und mit Vortheil hätte beseitigt werden können, also nur aus Nachlässigkeit stehen blieb; — und in beträchtlicherem Grade namentlich da, wo er zwischen zwei leichten Silben stattfindet, z. B. „eine erbärmliche Ergötzung," — zumal wenn dabei, wie in diesem Doppel-Beispiel, die zusammenstoßenden Vokale dieselben (oder auch nur dem Klange nach verwandte) sind. In solchen Fällen verschwindet oft die Unannehmlichkeit selbst dann nicht ganz, wenn die betreffenden Silben durch ein Komma, wohl aber, wenn sie durch eine längere Pause getrennt sind. Zwischen zwei schweren Silben ist der Hiatus weniger anstößig z. B. „Schau um dich," und zwischen einer leichten und einer schweren Silbe in den meisten Fällen noch weniger, z. B. „die Orgel, eine Insel, fromme Andacht, Liebe adelt, schau in's Weite, schau umher, treu erfunden" u. s. w. Es ist also unseres Erachtens mit dem Hiatus wenigstens nicht durchweg so gefährlich, wie Manche darzuthun sich bemüht haben. Wo man ihn aber füglich und ohne anderweitige Uebelstände vermeiden kann, da vermeide man ihn ja, — besonders zwischen zwei leichten Silben.

§. 146. Theils um den Hiatus zu beseitigen, theils um die Zahl der matteren Vokale oder die der tonlosen Silben zu vermindern, theils aus Bequemlichkeit beim Versbau, bedient man sich oft der Apostrophirung

oder Eliſion, d. i. der Wegwerfung von Lauten — und zwar mit wenigen Ausnahmen nur von Vokalen. Man unterſcheidet eine dreifache Eliſion, nämlich die von Anlauten, am Anfange, die von Binnenlauten, in der Mitte, und die von Auslauten, am Ende der Wörter. Die erſtere Art iſt außer in komiſchen oder die niedere Volksſprache nachahmenden Gedichten ohne Anſtoß blos mit dem e in dem Wörtchen „es“ ſtatthaft, z. B. „ich's, du's, er's, bin's, war's, hab's, hat's, haben's, ſag's, ſprach's, gaben's u. ſ. w. Zwar findet und hört man auch oft „'ne, 'nen“ ſtatt „eine, einen,“ doch iſt dies unſchön. — Auch die Wegwerfung von Binnenlauten erfordert große Vorſicht. Die ſämmtlichen kräftigeren Vokale leiden ihre Ausſtoßung gar nicht: blos das matte e und das ſanfte i laſſen ſich, — aber auch dieſe nie, wo ſie ſtark betont ſind, und wo ſie unbetont ſind, bei weitem nicht immer, — ungeſtraft aus ihrer Behauſung hinauswerfen. Z. B. „ſagt,“ „liebt,“ „lobt,“ „ſchreibt“ u. ſ. w. iſt häufiger und auch kräftiger als: „ſaget,“ „liebet,“ „lobet,“ „ſchreibet.“ Faſt ebenſowenig anſtößig iſt die Weglaſſung des e in der Flexions-Nachſilbe mancher männlichen Subſtantive im Genitiv, z. B. „des Kampf's, Heil's, Blut's, Thor's ꝛc.“ Auch „beſſ're, ſchön're, angenehm're“ Dinge läßt man ſich gefallen, keineswegs aber z. B. „bet't,“ „bereit't,“ „flöt't,“ „red't,“ oder „des Hauſ's,“ „Tiſch's,“ „Fiſch's,“ „Schloß's“ ꝛc. Ueberall nämlich, wo durch die Eliſion entweder eine Klanggleichheit mit einem andern Wort, (alſo gewiſſermaßen eine Zweideutigkeit) oder auch nur eine Schwierigkeit für die Ausſprache entſtehen würde, iſt ſie unſtatthaft. — Die Wegwerfung des i iſt in einem Gedichte würdevollen Tones durchaus nicht anders zuläſſig, als aus den Nebenſilben von Adjectiven, auch wenn ſolche als Subſtantive gebraucht werden, z. B. „güt'ge,“ „mächt'ge,“ „prächt'ge,“ „häuf'ge“ u. ſ. w., auch „der Güt'ge,“ „Allmächt'ge“ u. ſ. w. Schön iſt indeß auch dieſe Eliſion nicht; ſie iſt nur ein

Nothbehelf, zu dem man nicht zu oft ſeine Zuflucht nehmen darf. Und wenn dieſelben Wörter ohne Flexions-Nachſilbe oder als Adverbien auftreten, z. B. in „ein prächtig Schloß," oder „er iſt gütig, mächtig" ꝛc., ſo wäre die Wegwerfung des i unverzeihlich; ebenſo in Hauptwörtern wie „Herrlichkeit" ꝛc. — Die Eliſion von Auslauten beſchränkt ſich in unſerer Sprache faſt ganz auf das unbetonte e am Ende der Wörter, und auch dieſes darf bei weitem nicht immer weggeworfen werden, auch dann nicht immer, wenn dadurch ein Hiatus vermieden würde. Findet ſich dieſes e an Subſtantiven im Nominativ Singularis oder Pluralis oder im Dativ Singularis, ſo kann es in den meiſten Fällen, wo ein Vokal darauf folgt, zum Behuf einer Hiatusvermeidung oder im Intereſſe des Versmaßes fortbleiben, jedoch nicht immer gleich gut, und ſtets vorausgeſetzt, daß keine Zweideutigkeit oder Unbeſtimmtheit dadurch entſteht, z. B. „Gottes Güt' und Liebe," „die Leut' erzählen," „dem Wort' entſprechend" u. ſ. w. Ebenſo bei Zeitwörtern in der erſten Perſon Singularis des Präſens, in der erſten Perſon Singularis des Imperfectums und im Singular des Imperativ, z. B. „ich lauf', ich ſtrebt', hör'!" u. ſ. w. In der dritten Perſon Singularis des Imperfectums iſt die Sache ſchon bedenklicher, weil da das Wort ohne das e dem Präſens gleichlautet, z. B. „er ſtrebt'." Bei Adjectiven, zumal wenn ein Artikel vorhergeht, darf das e am Ende nicht fortgeworfen werden, denn z. B. „die groß' Ehre," „der mächtig' Arm" ꝛc. wäre vielmal verletzender als der dadurch beſeitigte Hiatus. Wo indeß vor einem Hauptwort zwei, mit „und" verbundene Adjective ſtehen, kann bei dem erſten derſelben das e doch mitunter allenfalls ausfallen, z. B. „die gut' und ſchöne Frau." — Merkwürdig aber iſt, daß die Adjective, obgleich ſie ſich gegen die Wegwerfung des bloßen e meiſtens ſo ſehr ſträuben, dennoch, wenn ſie mit „es" endigen, in der Regel die Fortlaſſung dieſer beiden Laute ſich ganz geduldig

gefallen laſſen, z. B. „ein gut Wort, ein ſchön Gemälde, ein herrlich Bild“ ꝛc. In einzelnen Fällen laſſen ſie ſich zur Noth auch die Endungen „en“ und „er“ nehmen, z. B. „in gut' und böſen Tagen,“ wie Göthe ſagt, oder „in alt' und neuer Zeit“ ꝛc.; dies iſt aber immerhin ſchon ziemlich gewagt. — Jede ungeeignete, nicht wenigſtens ſchon in etwa ſprachgebräuchliche Eliſion verletzt nicht nur den Wohlklang, ſondern die Sprache ſelbſt; ſie thut dem Worte Gewalt an und verſtümmelt es. Wer eine ſolche ſich erlaubt, um einen Hiatus zu vermeiden, geräth — aus der Scylla in die Charybdis.

§. 147. Ueber den Rhythmus haben wir uns in Bezug auf die Verſe und im Allgemeinen ſchon in früheren Abſchnitten (§. 36. ꝛc. ꝛc.) ausgeſprochen. Der Rhythmus der Proſa iſt, wie ebenfalls bereits bemerkt, an keinerlei Schema gebunden, — auch der der poetiſchen Proſa nicht. Daß aber letzterer dennoch ein wohllautender ſein müſſe, auch abgeſehen vom Einzelklange der Buchſtaben, verſteht ſich wohl von ſelbſt. Um den hier gemeinten Wohlklang zu erzielen, müſſen die Sätze ſo gebaut werden, daß ſie ſich in wohlgeprägte Wort- und Satzfüße auflöſen laſſen, und zwar letztere wenigſtens in der Regel nach den Formen unſerer fünf deutſchen Versfüße. Mögen immerhin in ihr ſogar Moloſſe, Epitritte, Päonen und anderes Ungethüm gelegentlich mit unterlaufen; nur beſchränke man dergleichen auf verhältnißmäßig wenige Stellen und auf ſolche, wo es dem Inhalt nicht widerſtreitet und nicht in verletzender Weiſe den Rhythmus hemmt. Wörter- und Silbenſtellungen, welche die Betonung unbeſtimmt und zweifelhaft laſſen, ſchaden auch in der Proſa dem Wohllaut. Auch in ihr ſehe man beſonders darauf, daß nicht zu lange hinter einander gleichgebaute Wortfüße und in Folge davon gleichartige Satz-Einſchnitte zu ſtehen kommen. Namentlich trochäiſche Zweiſilbner drängen ſich oft zu ſehr und bewirken dann immer, mehr oder weniger, eine unſchöne Eintönigkeit.

Nicht minder drängen ſich die Einſilbner; doch iſt vor dieſen oft zu unbedingt gewarnt worden. Wo ſie entweder eine Unbeſtimmtheit in der Betonung bewirken oder die nöthige Abwechslung in den Einſchnitten verhindern, taugt ihre Anhäufung natürlich durchaus nicht. Wo aber, ſelbſt in einer längern Reihe von Einſilbnern, Hebung und Senkung des Tons durchweg in feſter Ausprägung ſtattfindet und mit den Arten des Einſchnitts ausreichend gewechſelt wird, vermögen wir dabei kaum irgend einen Uebelſtand zu erkennen, weder in Verſen noch in der Proſa. Man prüfe! Z. B.:

Er nahm im Zorn den Speer nun, ſchwang ihn, warf —
Und traf den Feind in's Herz.

§. 148. Die Frage nach dem geeignetſten Umfange der Sätze bezieht ſich ſchon nicht blos auf deren Wohlklang, ſondern zugleich auf die größere oder geringere Faßlichkeit und Eindringlichkeit ihres Inhalts. Früher hat man, wenigſtens für den höheren poetiſchen Styl, beſonders längere und dabei kunſtvoll gebaute Sätze empfohlen, neuerdings dagegen mehr ausſchließlich das gerade Gegentheil. Wir meinen, daß man ſowohl nach dieſer als nach jener Seite hin zu weit gehen könne und oft wirklich zu weit gehe. Jeder Periodenbau, welcher das Verſtändniß und die Wirkſamkeit des Gedankens nutzlos erſchwert, — namentlich bei der Mehrzahl derjenigen Leſer oder Hörer, welche man im Auge hat, — iſt ſelbſtredend zweckwidrig. Und wozu überhaupt irgend etwas Ueberflüſſiges? wozu gar etwas Verwickelt-Künſtliches, wo man die beabſichtigte Wirkung, wo man die vorliegenden logiſchen und äſthetiſchen Zwecke mit einfacheren Mitteln ebenſo vollſtändig erreichen kann? Dagegen aber läßt ſich auch nicht wohl läugnen, daß eine lange Reihenfolge von blos ganz kurzen Sätzen leicht durch Einförmigkeit ermüdet und in manchen Fällen ſogar wie ein, vom Dichter ſich ſelbſt ausgeſtelltes Armuthszeugniß erſcheint. Auch liegt ja zwiſchen ganz kurz und ganz lang ein großer Spielraum in der Mitte,

und selbst ein ganz langer Satz kann möglicher Weise durchaus klar sein und zugleich den Gedanken anschaulicher und wirksamer machen, als es kürzere Sätze hier vermocht haben würden. Wir empfehlen daher im Allgemeinen einen natur- und inhaltgemäßen Wechsel mit kürzeren und längeren Sätzen. Bei den meisten Stoffen jedoch dürften kurze und mittlere, selbst mit Vorherrschung der ersteren und mit Ausschluß der eigentlich langen, den Vorzug verdienen, wogegen anderm Inhalt zuweilen auch eine ziemlich oder gar ungewöhnlich lange und dabei nicht ohne Kunst zusammengesetzte Periode sehr wohl ansteht und in keiner Hinsicht schadet. Nur vermeide man durchweg alles zu Verwickelte, alles Pedantische, Erschwerende und Zwecklose, und wechsele übrigens nicht nur mit der Größe, sondern auch mit der Form und Art der Sätze. — Hinsichtlich des Näheren der Syntax müssen wir auf die deutschen Grammatiken verweisen.

§. 149. Die rhythmische Malerei besteht darin, den Rhythmus (den Fluß und Gang der Sprache) dem jedesmaligen Inhalt, auch den Einzelgedanken, so anzupassen, daß schon der Rhythmus selbst, abgesehen von der Bedeutung der in ihm gebrauchten Wörter, diese Bedeutung, also den Charakter des Inhalts, die Stimmung des Dichters ꝛc. andeutet, ja gleichsam abbildet oder abspiegelt. Wir haben gesehen, daß jede reine Versart, die jambische, trochäische, daktylische, anapästische, ihren eigenthümlichen, einem bestimmten Inhalt analogen, Charakter hat, daß aber dieser Charakter theils durch von den Versfüßen abweichend gebaute Wortfüße, theils durch spondeische Färbung der vorgeschriebenen Versfüße, theils durch einzelne Abweichungen vom gewählten Versmaß, modifizirt und umgewandelt werden kann. Durch dieselben Mittel lassen sich dieselben Wirkungen auch in der poetischen Prosa erzielen, denn selbstredend besteht auch sie aus Wortfüßen, und diese verhalten sich in ihr zu den Sätzen und Satztheilen wie in den metrischen und gereimten Formen zu den Versen.

Daß aber die Prosa an kein metrisches Schema gebunden ist, sondern in dieser Beziehung vollständige Freiheit hat, macht es in ihr um so leichter, die Satz- und Wortfüße dem jedesmaligen Inhalt möglichst entsprechend zu bilden, wiewohl dies an sich selbst immerhin eine große Aufmerksamkeit erfordert. Manches dieser Art kommt jedoch oft schon ganz von selbst, d. h. aus der Natur der Sprache und dem Instinkt des Dichters. Mit Bewußtsein nachzuhelfen, ist wenigstens in einzelnen, besonders dazu geeigneten Fällen ohne allen Zweifel sehr zu empfehlen. Wir wiederholen und bemerken hier nur im Allgemeinen, daß — eine ungefähre Gleichzahl der schweren und der leichten Silben und eine ungefähre Regelmäßigkeit ihrer Abwechselung als Norm angenommen, — eine mäßige Vermehrung der schweren Silben, (auch schon einzelne spondeische Wortbildungen, ohne daß die leichten Silben im Satze sich vermindern), dem Kraft- und Würdevollen, Markigen, Nachdrücklichen, Ernsteindringlichen, — eine größere Anhäufung derselben einer besondern Kraftanstrengung, einem langsamen und mühseligen, schwerfälligen Gange oder Werke, — eine Vermehrung der leichten Silben dagegen einer vermehrten Lebhaftigkeit und Lebendigkeit des Gefühls oder der Handlungen, auch einer raschen, flüchtigen Bewegung, — eine Anhäufung trochäischer Wörter und Wortfüße dem Ruhig-Ernsten, Elegischen und Reflectirenden, — jambischer einem frischen, energischen Streben, einem Verlangen, Befehlen, Angreifen vorzugsweise entspricht. (Vergl. Beisp. 42.) Auch die rhythmische Malerei sollte indeß nie das dabei leicht mögliche, auch in unserm Beispiel schon ziemlich vorhandene Aussehn eines Gezwungenen, Erkünstelten und Gezierten annehmen; — es davon frei zu halten, ist begreiflicher Weise in der Prosa leichter als in Versen. Wir werden bereits bemerkt haben, daß in der Prosa die Grenzen der Satztheile und die der Wortfüße ebenso, wie in Versen, Einschnitte, Cäsuren bilden, und daß, nur abgesehen

von der in Versarten vorgeschriebenen Regelmäßigkeit der Wiederkehr, die Wirkung hier wie dort ganz dieselbe und überall bei der rhythmischen Malerei, als sehr wesentlich, wohl zu beachten ist. Weibliche Cäsuren, so wie auch weibliche Vers- und Satz-Endungen, entsprechen mehr dem Weiblichen, Sanften, Weichen, männliche dem Männlichen, Kräftigen, Festen. Nur darf — auch in der Prosa — eine Abwechselung darin nie so lange verschoben werden, daß unangenehme Eintönigkeit entsteht.

§. 150. Die Lautmalerei (oder Onomatopoesie) sucht vorherrschende Laute (Vocal- und Consonantenklänge) mit der Idee und Stimmung eines Gedichts und besonders auch mit den Einzelgedanken desselben in möglichste Uebereinstimmung zu bringen, dergestalt, daß auch in jenen Lauten der Charakter des Inhalts sich malt und spiegelt. Daß dies möglich ist, erklärt sich am besten aus der Annahme, daß bei der ersten Entwicklung unserer Sprache eine weit kräftigere Phantasie, eine viel größere Feinheit und Schärfe der Sinne, als später, herrschend war, — vermöge welcher die Menschen die Eindrücke ihrer Umgebungen und Erlebnisse nicht nur lebhaft empfanden, sondern auch mit Tönen ihres Mundes, die dann zu Wortbildungen führten, nachzuahmen suchten. Viele solcher nachgeahmten, sinnlichen Bezeichnungen werden im Laufe der Zeiten leider verloren gegangen sein; in andern vermögen wir, mit ausgebildeterem Verstande, aber schwächerer Phantasie, die etwa darin liegende Nachahmung nur zu ahnen, nicht mehr zu erkennen. Was aber in unserm Sprachschatze bei aufmerksamer Betrachtung noch als wirklich sinnliche, ihren Sinn durch ihren Klang nachahmende Wörter erkannt werden kann, hat der Dichter nur hervorzusuchen, richtig zu verwenden, um etwas zu erzielen, was zur Klangmalerei gehört. Am zahlreichsten und erkennbarsten sind diejenigen Nachahmungswörter, welche bestimmte Töne bezeichnen und durch ihren eigenen Klang dieselben andeuten oder einigermaßen wiedergeben, z. B. donnern,

poltern, knittern, ſchmettern, rauſchen, kreiſchen, ziſchen, flöten, krachen, krächzen, knarren, klirren, klingen, heulen, ſchreien, brauſen, ſauſen, ſäuſeln, rieſeln, murmeln u. a. m. Aber auch manches, was nicht mit dem Ohre, ſondern mit dem Auge, mit dem Taſtſinn ꝛc. wahrnehmbar iſt, ſcheint man bei der Bildung unſrer Wörter nachgeahmt, und auch für die eignen Empfindungen Ausdrücke gewählt zu haben, in denen menigſtens damals eine ſinnliche Verwandtſchaft mit ihrer Bedeutung erkannt werden mochte. — Jeder Buchſtabe des Alphabets ſcheint ſeinen eigenthümlichen, ſinnlichen Geſammtcharakter gehabt zu haben, der nur allmählig durch abweichenden Gebrauch verdunkelt wurde. Wenigſtens läßt ſich noch jetzt an einigen Buchſtaben und namentlich Conſonanten und Doppel-Conſonanten, ein ſolcher Charakter nachweiſen und zum Theil nachfühlen. So dient das **St** im Anlaut faſt allgemein zur Bezeichnung von etwas Starr-Starkem und dem Verwandten, z. B. in: Stehen, ſtemmen, ſtechen, ſtocken, ſtrotzen, ſtaunen, Stab, Stock, Stecken, Stütze, Stange, Steg, Steig, Stiel, Stoppel, Stift, Stein, Stamm, Stahl, Stufe, Stumpf, Stöpſſel, Stirn, ſtarr, ſtark, ſteif, ſtumpf, ſtier, ſtolz, ſtrenge, ſtörrig, ſtät u. ſ. w. Den Gegenſatz zum **St** nach Bedeutung und Klang bildet das **Schl** z. B. in: Schlamm, Schleim, Schlinge, Schlange, Schleife, Schlauch, ſchlottern, ſchlendern, ſchlenkern, ſchleichen, ſchlüpfen, ſchlabbern, ſchlucken, ſchleudern, ſchleppen, ſchlingen, ſchlaff, ſchlüpfrig. **Fl** zeigt eine noch größere, aber immer noch geſchmeidige Beweglichkeit an, z. B. fliegen, flattern, fliehen, flammen, flimmern, flackern, fluthen, fließen, flink, fleißig, Fliege, Flocke, Fledermaus u. ſ. w. — **Kr** deutet, wo es nicht zur Nachahmung eines Schalles mithilft, vorzugsweiſe auf etwas Gebogenes, z. B. in Kreis, Kranz, Krin-

gel, Kralle, Krücke, Kragen, Krug, Kropf, Krause, Krüppel, Krabbe, Kreisel, Krone, krumm, kraus, krank, kriechen, kratzen, krempen, krimpen, krabbeln. Besonders deutlich glauben wir beim Aussprechen des **Spr** eine auseinanderfahrende Bewegung wahrzunehmen, wie sie wirklich auch in der Bedeutung der meisten so beginnenden Wörter enthalten ist, z. B. in sprühen, spritzen, sprengen, sprenkeln, spreizen, sprießen, sprossen, sprudeln, spreuen, sprechen. Auch diese und ähnliche Wörter sind also schon an und für sich malerisch. Im Allgemeinen entsprechen unter den Consonanten die sanftern, besonders **l**, dem Lieblichen, Linden, Sanften, — die harten, besonders **st, r, z, p, sp**, dem Starken, Rauhen, Spröden ꝛc. Diesem Grundsatze kann der Dichter Rechnung tragen, wiewohl manche unsrer Wörter allerdings damit im Widerspruch stehen.

§. 151. Ueber die malerische Bedeutung der Vokale haben wir bereits in §. 75. die beachtenswerthe und nicht unrichtige Ansicht Dilschneiders kennen gelernt. Andere drückten sich noch bestimmter, nur nicht in allen Punkten übereinstimmend aus. Wir aber haben nach genauerer Erwägung der gegenwärtigen Beschaffenheit des Sprachschatzes und des Sprachgefühls die Ueberzeugung gewonnen, daß in der Wirklichkeit eine solche Bestimmtheit nicht begründet ist, — daß man vielmehr jedem Vokal mit fast gleichem Rechte verschiedene, großentheils zwar verwandte, zum Theil aber mehr oder minder kontrastirende Bedeutungen zuschreiben kann, von denen einzelne auch mit Bedeutungen eines andern Vokals wesentlich übereinstimmen. Wir wollen hier versuchen, bei jedem diejenigen Charaktere, die sich uns am meisten aufdrängten, lediglich durch solche Wörter zu bezeichnen, welche den betreffenden Vokal in sich tragen, so daß der Leser sofort selbst prüfen kann.

a entspricht dem Erhabenen, Starken, Mannhaften, Wahren und Klaren, aber auch z. B. einer falschen Schlange.

e (wo es nicht wie **ä** lautet) dem Hellen, Schnellen, Edlen, aber noch mehr dem Leeren und Elendigen.

i (und **ie**) dem Lieblichen, Spielenden, Witzigen, Innigen, Sinnigen, Fliehenden, Schwindenden.

o dem Vollen, Hohen, Großen, Rosigen, Tonhabenden, Bedrohlichen, Todten.

u der Furcht, dem Furchtbaren, Furienmäßigen, Dumpfen, Dunkeln, doch auch dem Funkeln, der Glut, der Flut und dem Guten.

ä (und **e**, wo es wie **ä** gesprochen wird) dem Gefährlichen, Gährenden, Sterbenden, Schweren.

ö dem Tönen, Schönen, Erhöhen, Trösten, Lösen, Bösen.

ü dem Trüben, Uebeln, Sündigen, Stürmenden, aber auch dem Gütigen, Tüchtigen, Rührenden, Glühenden, Blühenden.

ei (und **ai**) dem Leiden und Weinen, aber auch dem Heitern und dem Weine, der Freiheit, dem Freien, dem Scheinenden, dem Heiligen und Reinen.

eu (und **äu**) dem Feurigen, Greulichen, Ungeheuerlichen, aber auch der Freude, Treue und Reue.

au dem Traurigen, Schaurigen, Grausigen, aber auch dem Erbaulichen, Traulichen und Thauigen.

Bei dieser Vieldeutigkeit kann die Vokalmalerei in der Regel nur dann wirksam werden, wenn der Dichter an besonders bemerklichen Stellen, z. B. bei Versen zu den Reimen, solche Wörter wählt, welche nicht blos den Vokal, mit dem er malen will, enthalten, sondern auch ihrer Bedeutung nach, dem inhaltlichen Gesammtcharakter, *den* er malen will, möglichst entsprechen. Thut er dies, — und mitunter reicht ein einziges Wort dieser Art schon aus, — so werden auch Wörter, die eine andere Bedeutung haben, den beabsichtigten Eindruck verstärken, sobald sie nur durch ihren Vokalklang an das charakteristische Wort erinnern. Selbst in einzelnen Wörtern, deren Vokalklang geradezu ihrer Bedeutung *entgegengesetzt* lautet,

wie z. B. in „Luſt“ und „munter“, wird — wo keine weitern **u** in der Nähe ſind — im Zuſammenhang den Meiſten dieſer Contraſt nicht auffallen; wohl aber wird man dieſen empfinden, wenn z. B. in einem ſcherzhaften Gedichte das **u** vorherrſchend iſt. Im Allgemeinen möge man feſthalten, daß die hellen Vokale, beſonders **i**, am natürlichſten ſich mit einem hellen, heitern Inhalt verbinden, und die dunkeln, beſonders **u**, mit einem dunkeln.

§. 152. Endlich iſt für die Onomatopoeſie auch nicht gleichgiltig, ob die Silben, namentlich die betonten, gedehnt oder geſchärft ausgeſprochen werden, — auch abgeſehen davon, daß bei gedehnter Ausſprache die Klang-Eigenthümlichkeit bemerklicher hervortritt als bei geſchärfter. Ein entſchiedenes, auffallendes Ueberwiegen der gedehnten Silben entſpricht nämlich, wie ſchon früher erwähnt, dem Langſamen, Feierlichen, — das Entgegengeſetzte dem Entgegengeſetzten. — Auch liegt auf der Hand, daß der Charakter eines Vokals durch den Charakter der mit ihm verbundenen Conſonanten, und umgekehrt, nicht nur modifizirt, verändert, — ſondern auch unterſtützt und verſtärkt werden kann. Eine gleichzeitige, geſchickte Verbindung der Vokal-, Conſonanten- und rhythmiſchen Malerei wird begreiflicher Weiſe ihren Zweck am ſicherſten und vollſtändigſten erreichen können. — Vieles, was in dieſes Gebiet gehört, ſtellt ſich dem Dichter oft ſchon von ſelbſt, ganz ungeſucht ein, weil die Sprache an und für ſich noch immer einigermaßen dahin neigt. Doch ſollten die Dichter häufiger, als bisher, ſolche Malerei auch mit Bewußtſein anwenden und ſteigern, — nur nicht bis zum Unnatürlichen und Häßlichen. — Beiſpiele der Onomatopoeſie finden ſich bis jetzt meiſt nur an einzelnen Stellen mancher unſerer beſſern Gedichte, und wolle man deren z. B. in Schiller'ſchen, namentlich in „Handſchuh,“ „Taucher,“ „Bürgſchaft,“ „Alpenjäger,“ „Glocke,“ „Kampf mit dem Drachen,“ „Gang nach dem Eiſenhammer“ u. a. m., ſelbſt aufſuchen.

§. 153. Eine unabweisbare Forderung ist, daß der Dichter möglichst auf *Neuheit und Würde des Ausdrucks* Bedacht nehme und die der Poesie *widerstrebenden*, ihr unangemessenen Wörter vermeide. — Die Herrschaft der Mode erstreckt sich auch auf manche Wörter, sie kommen auf und kommen ab, während jedoch andere durch Jahrhunderte hindurch dieselbe Geltung und dasselbe Ansehn behalten, den festen Grund und Stamm der Sprache bildend. Nun soll der Dichter keineswegs gleich und ohne Prüfung jede Mode mitmachen, vielmehr mit dem ihm eigenen Schönheits- und Schicklichkeitsgefühl aus dem ganzen Sprachschatze das Beste herauswählen, und nach Umständen durch sach- und sprachgemäße Ableitung und Zusammensetzung selbst neue Wörter bilden, wozu Niemand mehr, als er, berufen ist. Veraltetes und Verbrauchtes darf er zwar in dem gewohnten, profanirten Sinne nicht anwenden; aber ist es an sich schön, so wird er ihm oft durch einen eigenthümlichen, der Abstammung jedoch auch entsprechenden Gebrauch den Reiz der Neuheit wiedergeben können. — Die Versuche, durch Einmischung von nicht eingebürgerten fremden Namen und sonstigen Fremdwörtern der Sprache den Charakter der Neuheit zu verleihen, sind aber höchstens dann zu billigen, wenn diese Wörter der ganzen Scenerie und Eigenthümlichkeit des Gedichts entsprechen. Auch wissenschaftlich-gelehrte und technische Wörtere passen nicht. — Am wenigsten verträgt die *Würde* der Poesie den Gebrauch niedriger Ausdrücke, die dem Pöbel eigenthümlich und schon in der anständigen Unterhaltungssprache verpönt sind; selbst *komische* Gedichte werden durch dergleichen selten an wirklichem Werth gewinnen. Eben so wenig aber dürfen Würde und Neuheit des Ausdrucks in Schwulst und Bombast, Verschrobenheit, Gesuchtheit, Unverständlichkeit und Sinnwidrigkeit ausarten. — Ferner gehört es zur Natur der Poesie, daß sie im Ausdruck möglichst alles Halbe, Theilende, Begriffsbeschränkende, Vorbehaltende meide, also Wörter wie:

ziemlich, mittelmäßig, einigermaßen, gewiſſermaßen, muthmaßlich, in gewiſſer Hinſicht, theilweiſe, beziehungsweiſe, größtentheils, allenfalls, annähernd, ausnahmsweiſe, ausgenommen, in der Regel, unmaßgeblich, vorausgeſetzt daß, vorbehaltlich, inſofern, ſo zu ſagen, um bildlich zu ſprechen, u. ſ. w. „Weil in ihr (der Poeſie) alles leben ſoll, ſoll auch alles ganz ſein; lieber kühn bis ins Unglaubliche, als beſchnitten!“ ſagt Viſcher. Indeß läßt ſich auch darin zu weit gehen, ſelbſt abgeſehen vom Komiſchen, in welchem ſelbſtredend Ausdrücke obiger Art oft ganz am Platze ſind. So kann namentlich die poetiſche Proſa, auch wo ſie ernſt iſt, unmöglich in allen Fällen jeden der gerügten Ausdrücke entbehren; auch der dramatiſche Dialog nicht immer. Aehnlich verhält es ſich mit noch manchen andern Ausdrücken, die ebenfalls vorzugsweiſe der gewöhnlichen Proſa angehören, als: meinetwegen, ſeinetwillen, ihrethalben, gleichermaßen, namentlich, einſchließlich, lediglich, natürlicher Weiſe, nichts deſto weniger, nichts weniger als, deßungeachtet, unterdeſſen. — Auch ſämmtliche abſtracte Subſtantive, ſofern ſie nicht als perſonifizirt erſcheinen, dürften wir, hier erwähnen. Doch ſind ſie noch viel weniger durchweg zu vermeiden; die Poeſie müßte ſonſt auf viele der würdigſten Stoffe und Gedanken, die ihr nicht verwehrt werden dürfen, gänzlich verzichten.

§. 154. Die Sprache überhaupt wirkt ähnlich wie der electriſche Telegraph: ſo wie ein Wort oder Satz ausgeſprochen iſt, denkt der kundige und aufmerkſame Hörer ſich den Begriff deſſelben. Ebenſo der Leſer, faſt in demſelben Moment, da ſein Auge auf ein geſchriebenes oder gedrucktes Wort fällt, deſſen Bedeutung er kennt. Auch die abſtracten Wörter und Sätze machen davon keine Ausnahme. Nur iſt deren Begriff, weil er nur der Gedankenwelt angehört, nicht ſo anſchaulich für das innere Auge, als der der concreten, indem dieſe ja etwas Sinnliches,

sinnlich Wahrnehmbares bezeichnen. Bei concreten Hauptwörtern z. B. — um hier zunächst auf diese uns zu beschränken — macht sich, so wie wir sie vernehmen, unsere Phantasie, wenn sie nur einigermaßen lebendig ist, sofort innerlich ein Bild. Bei dem Worte „Rose" nämlich stellen wir uns eine Rose, bei dem Worte „Hase" einen Hasen vor, u. s. w. Hier wirkt also der Sprach-Telegraph zugleich photographisch; mit Blitzesschnelle zaubert er von einem Gegenstande der Natur oder sonstigen Wirklichkeit ein mehr oder weniger deutliches Bild in die Phantasie des Hörers oder Lesers. — Daß die Erzeugung solcher Bilder den Intensionen eines Dichters ganz besonders entspricht, leuchtet nach früher Gesagtem hier von selbst ein, und Niemand hat mehr Beruf, den photographischen Sprachtelegraphen zu handhaben, als gerade er. Es giebt aber unter den concreten Substantiven Namen von Gattungen, von Arten und Unterarten. Der Dichter darf sich aller bedienen, wie es sein Bedürfniß erfordert; doch werden im Allgemeinen die letztern für ihn zweckgemäßer sein, als die erstern. Denn wenn er Himmelskörper, Thier, Gewächs, Mineral sagt, so machen wir uns offenbar ein weniger deutliches Bild, als bei Mond, Hund, Baum, Metall, und noch deutlicher wird unsere Vorstellung bei Vollmond, Pudel, Tanne, Gold. Sobald er jedoch in solcher Begriffsverengerung oder Individualisirung weiter geht, als unsere Kenntniß, wird er für uns seinen Zweck verfehlt haben, so fern er nicht in geeigneter Weise unser Verständniß vermittelt. Ueberhaupt genügt die bloße Wahl des Substantivs ihm bei weitem nicht immer, um unsere, oft etwas träge Phantasie zu veranlassen, von den Gegenständen, die er uns vorführen will, uns ein so deutliches Bild zu machen, wie er es wünschen muß; zumal gar viele Wörter, gerade durch ihr so häufiges Vorkommen, ihre Wirkung auf die Phantasie für uns fast ganz verloren haben und fast nur noch gewissermaßen mechanisch von unserm Gedächtniß aufgefaßt werden. Es

ſtehen aber dem Dichter für ſeinen Zweck, unſere Vorſtellungen möglichſt zu verdeutlichen und zu beleben, noch andere Mittel zu Gebote, die wir weiter unten kennen lernen werden.

§. 155. Zuvor müſſen wir hier einiger derjenigen ſogenannten Redefiguren gedenken, welche nur die Aufmerkſamkeit des Hörers oder Leſers zu wecken, zu erhöhen und zu ſpannen, geeignet ſind. Sie gehören zunächſt der Rhetorik an, dürfen aber auch in der Poetik nicht fehlen, weil ſie, wie von Rednern, ſo auch von Dichtern oft und mit Erfolg gebraucht werden, ſowohl in Verſen wie in der poetiſchen Proſa. Wir meinen folgende Abweichungen von der gewöhnlichen Ausdrucks- und Satzbildungsweiſe:

1) Die Wortverſetzung (Inverſion). Sie hebt die Begriffe und Gedanken dadurch hervor, daß ſie dieſelben außer den grammatiſchen Zuſammenhang ſtellt. Beiſpiele: 19, Vers 4. 5.; 39, V. 2.; 42, V. 19; 59, V. 1. 2.; 81, V. 9.; 98 a. b.; 140, V. 3.*) — Wie groß die Gefahr iſt, bei Wortverſetzungen in's Unſchöne und Zweckwidrige zu verfallen, leuchtet von ſelbſt ein.

2) Die Verſchweigung (Reticentia). Sie dient dazu, das heftig aufgeregte Gefühl zu charakteriſiren und iſt doppelter Art:
   a) Die Ellipſe: einzelne Worte, die der vollendete Satzbau fordert, werden weggelaſſen. Beiſpiele: 17 c.; 90.
   b) Die Apoſiopeſe: ein Satz wird begonnen, aber plötzlich abgebrochen, um einem wichtigeren Platz zu machen. Beiſp. 100.

*) Daß der Leſer die in unſerm Text angezeigten Beiſpiele wirklich nachſchlage und erwäge, iſt überall unſer Wunſch; hier aber, bei den Redefiguren und Tropen, bitten wir noch beſonders darum, indem nur bei Erfüllung dieſer Bitte unſere kurzen betreffenden Definitionen zu einem erſprießlichen Verſtändniß zu gelangen hoffen dürfen.

3) Die Häufung der Bindewörter und die Auslaſſung derſelben (Polyſyndeſe und Aſyndeſe). Beiſp. 37. Z. 1.; 101; 102. c.

4) Die Wiederholung (Repetition, Anaphora, Epiphora). Sie lenkt und feſſelt die Aufmerkſamkeit und Empfindung auf eine Vorſtellung dadurch, daß ſie dieſelben Wörter und Ausdrücke mehrmals wiederkehren läßt. Beiſp. 102. a. b. c.

5) Die Einſchaltung (Parentheſe): ein Gedanke unterbricht plötzlich den andern und hebt dadurch nicht nur ſich ſelbſt, ſondern auch den unterbrochenen hervor oder verleiht ihm größeren Eindruck. Beiſp. 15. Z. 2. 3.; 87. c. Z. 3.

6) Die Frage: ein Gedanke wird dadurch hervorgehoben, daß er entweder durch eine poſitive oder eine verneinende Frage ausgedrückt wird. Beiſp. 22. c.; 33; 34; 104.

7-9) Kontraſt, Antitheſe und Ironie. Sie heben einen Begriff durch einen Gegenſatz hervor, und es läßt ſich mit ihnen nicht ſelten eine bedeutende Wirkung erzielen.

Bei dem Kontraſte werden zwei einander entgegengeſetzte oder doch ſehr verſchiedene Vorſtellungen derſelben Art neben einander geſtellt. Beiſp. 105. 91.

Die Antitheſe verbindet entgegengeſetzte Begriffe zu Einem Begriff oder Gedanken. Beiſp. 29.; 90. c.; 106. — Eine beſondere Art der Antitheſe iſt das Oxymoron, welches ſich durch einen ſcharfen Widerſpruch zwiſchen einem Subſtantiv und ſeinem Beiworte kenntlich macht, aber nur ſelten, in leidenſchaftlich-bewegten Momenten anwendbar iſt. Beiſp. 106. c.

Die Ironie macht einen Begriff oder Gedanken durch den Ausdruck ſeines als unwahr zu erkennenden Gegenſatzes einleuchtend oder einſchneidend. Beiſp. 93. 107.

10) Die Uebertreibung (Hyperbel). Sie macht einen Gegenstand dadurch auffallender, daß sie ihn über die Grenzen der Wirklichkeit oder selbst der Möglichkeit hinaus vergrößert oder verkleinert. Beisp. 108. a. b.

11) Die Steigerung (Gradation, Klimax) läßt verschiedene Begriffe oder Aussagen so aufeinander folgen, daß darin ein stufenmäßiges Fortschreiten, entweder aufwärts oder abwärts, entweder vom Geringeren zum Größeren oder vom Größeren zum Geringeren, wahrgenommen wird. „Verbannung, Kerker, Tod" z. B. ist ein aufsteigender, — „auf dem Throne, im Pallast, in der Hütte" ein absteigender Klimax. Am werthvollsten aber ist die Steigerung, wenn sie möglichst über alle Theile einer ganzen Erzählung oder Schilderung ꝛc. (aufsteigend) sich verbreitet.

12) Die Präsensrede drückt Vergangenes, zuweilen auch Zukünftiges, in der Form der Gegenwart aus. Beispiel 68. Strophe 3. 4; 81. Vers 18; 96; 145. Strophe 6. 7.

13) Die pathetischen Figuren. Unter diesem Namen fassen wir die Ausdrücke heftiger Gefühle zusammen, nämlich den Ausruf, den Wunsch, den Schwur, die Verschwörung und die Verwünschung. Beisp. 91; 109. a. b. c. d.; 118. b.

14) Die Sentenzen, d. i. Urtheile oder inhaltschwere Gedanken, die der Ausdruck als allgemein anerkannte und bewährte Wahrheiten bezeichnet. Beisp. 17. letzte Zeile; 21; 110.

§. 156. Zu den oben bereits angekündigten anderartigen Sprachmitteln oder Redefiguren, nämlich zu denen, welche die Vorstellungen zu verdeutlichen und zu beleben suchen, und die daher recht eigentlich der Poetik, nur mehr nebenbei auch der Rhetorik, angehören, rechnen wir zunächst folgende:

1) Das ästhetische Beiwort (Epitheton.) Wie schon erwähnt, haben gar viele Hauptwörter die ihnen ursprünglich inwohnende, auf die Phantasie wirkende, bildschaffende Kraft durch den langen und häufigen Gebrauch zum großen Theile für uns verloren. Diesen Verlust zu ersetzen, ist im Allgemeinen nichts geeigneter und näher liegend, als die richtige Anwendung solcher Adjective, welche je eine für den Begriff des betreffenden Hauptworts charakteristische Eigenschaft (oder Thätigkeit) deutlich hervorheben, besonders wenn dies eine solche ist, welche sich irgendwie sinnlich wahrnehmen, — sehen, hören, schmecken, fühlen oder riechen läßt. Alle solche Eigenschaften des durch ein Hauptwort bezeichneten Gegenstandes, oder möglichst viele, durch vorzusetzende Beiwörter zum Ausdrucke zu bringen, würde jedoch in der Regel ebenso überflüssig als ermüdend und oft lächerlich sein; wird unsere Phantasie durch Hervorhebung nur der einen oder andern uns interessirenden Eigenschaft angeregt, so wird sie sich die übrigen, sofern der Gegenstand uns bekannt ist, in erforderlichem Maße von selbst vorstellen; und es kommt auch meist durchaus nicht darauf an, daß wir alle Einzelheiten uns genau so vergegenwärtigen, wie etwa der Dichter für sich es that, wenn nur unsere Vorstellung deutlich wird und dem Zwecke des Gedichts nicht unangemessen. Oft beliebt es ihm auch, eine solche Eigenschaft hervorzuheben, welche bei der vom Substantiv bezeichneten Art in der Regel sich nicht findet, hier also mehr eine Ausnahme ist, die wir erkennen sollen. In einzelnen, dazu geeigneten Fällen, in Momenten „ergiebig hervorquellender Stimmung", wie Vischer sagt, mögen immerhin die wohlgewählten Epitheta sich mehr häufen, im Allgemeinen aber ist eine weise Sparsamkeit auch bei diesem Mittel sehr zu empfehlen. Namentlich können wir das sogenannte verschönernde Beiwort (epitheton ornans), sofern es nur rein äußerlich den Klang der Sätze zu verschönern oder bei Versen nur deren Maß klangvoll mit

auszufüllen bezweckt, ohne Begriff und Vorstellung zu verdeutlichen, keineswegs befürworten. — Dagegen sind allerdings auch solche Eigenschaftswörter, welche sich nur auf Moralisches oder Geistiges beziehen und daher nicht gerade eine sinnliche Vorstellung veranlassen können, dem Dichter durchaus nicht verboten und oft ganz am Platze. Er soll ja ebensowohl idealisiren und vergeistigen als versinnlichen. — Beisp. 35; 66 a. b; 68; 76; 81. Vers 2. 4. 7. 8. 16. 18; 111. u. s. w.

2) Die richtige Wahl des Zeitworts. Auch hierbei ist im Allgemeinen die nähere, schärfere Bezeichnung der weiteren und unbestimmteren vorzuziehen; und ganz besonders empfehlen sich, wo sie irgend passend sind, diejenigen Verben, die ein sinnlich wahrnehmbares Thun, Handeln, Bewegen, Tönen ꝛc. bezeichnen; — auch wenn sie dieses nicht gerade, wie nach §. 150 allerdings sehr wünschenswerth ist, schon unmittelbar durch die Art ihres Klanges erkennbar andeuten oder nachahmen. — Auf eine eigenthümliche und vorzüglich poetische Wahl und Anwendung der Zeitwörter, wie auch der Adjective, kommen wir ad 5 im nächsten §. zu sprechen. — Beisp. 12 Z. 1.; 31; 37; 53; 120; 133; 139.

3) Die Umschreibung. (Periphrase.) Sie hebt einen Gegenstand dadurch hervor, daß sie, ohne ihn zu nennen, einzelne Attribute desselben in lebendiger Anschaulichkeit vorführt. Beisp. 58. 113.

4) Die Distribution zerlegt den genanntwerdenden Begriff in die unter ihm zusammengefaßten Besonderheiten und zählt diese auf, möglichst in poetischer Schilderung. Beisp. 58. 113.

§. 157. 5) Die Personification oder Prosopopöie. Sie besteht darin, daß entweder abstracte Begriffe oder leblos-sinnliche Gegenstände als lebende, beseelte Wesen dargestellt — ihnen Handlungen oder Empfindungen, Eigenschaften ꝛc. zugeschrieben werden, welche in der Wirklichkeit nur Personen, wenigstens nur lebendigen Wesen eigen

sein können. — In der Personification erreicht die dichterische Kunst der belebenden Veranschaulichung ihren schönsten Höhepunkt. In ihr wird die Poesie gewissermaßen im eigentlichsten Sinne schöpferisch: sind doch durch Personification (von Begriffen, Elementen und Naturkräften) sogar die Götter erschaffen worden! Und doch ist sie zugleich etwas der menschlichen Phantasie so Natürliches, daß sie wenigstens in ihren einfacheren und populär gewordenen Formen sogar auch in der Prosa des gewöhnlichen Lebens sich findet. Oft beruht sie einfach in der Wahl eines Beiworts, wie denn in der That gerade die werthvollsten der ästhetischen Epitheta zugleich Personificationen zu sein pflegen, z. B. „die lächelnde Hoffnung", „das fliehende Jahr", „das schnellschreitende Jahrhundert", „die heiterblickende Hülfe", „der mordgierige Krieg", „das gerechtvergeltende Schicksal", „der grollende Donner", „das heimtückische Meer", „die tanzende Spindel", „mit zweifelndem Flügel" u. s. w. Häufig auch liegt die Personification einfach im Zeitwort, z. B. der Schmerz „wühlt" in seinem Innern oder „nagte" an seinem Herzen oder „grub" in seiner Brust; die Liebe „winkt" ihm; der Neid „schielt"; der Mond „schaut" herab; die Schwerter „lechzen" nach Blut; u. s. w. Ferner sehen wir sie nicht selten in einem zweiten Substantiv, welches als Object oder Attribut dem Subject beigelegt, auch noch wohl durch ein Adjectiv verdeutlicht wird, z. B. auch die Nacht hat „Augen"; die Verläumdung hat einen „brennenden Blick"; das entstehende Lied hat (nach Pindar) ein „fernleuchtendes Antlitz" u. s. w. Zuweilen auch zeigt sich die Personification in der ganzen Gliederung und Aussage eines größeren Satzes oder mehrerer Sätze, z. B. wenn dem fliegenden Pfeile die „Begierde" zugeschrieben wird, den „Tod eines Freundes zu rächen und im Fleische und Blute des Feindes zu schwelgen", oder wenn es bei Shakespeare heißt: als des Brutus Dolch den Cäsar durchbohrt, sei das Blut aus der Wunde „herausgesprungen,

als stürzt' es vor die Thüre, um zu erfahren, ob wirklich Brutus es sei, der so unfreundlich geklopft habe." — Ja, sie dehnt sich mitunter zu einem vollständigen Gedichte aus, wo ihr dann ein anderer Name gegeben wird, — wie wir später näher sehen werden. Aber auch schon dadurch kann sie sich oft — wenigstens einigermaßen — vollziehen, daß der Dichter einen leblosen Gegenstand oder Begriff anredet oder befragt, — denn nur von beseelten Wesen läßt sich Verständniß und Antwort erwarten. Aus letzterem Grunde ist sie selbstredend auch dann vorhanden, wenn abstracten Begriffen und leblosen Dingen — oder auch Thieren — menschliche Worte in den Mund gelegt werden. — Alles dergleichen aber — alles Personificiren — darf nie, und besonders nicht, wo es als Einzelheit innerhalb eines größeren Ganzen auftritt, als etwas mühsam Herbeigezogenes erscheinen, sondern nur als die natürliche Folge eines phantasiereichen Schauens. — Man vergleiche Beispiel 26; 37 die 4 letzten Zeilen; 52; 58; 66. b.; 66. d. Z. (1. 2.) 3. 4.; 68. Z. 2.; 69. Z. 2. 3.; 75. Z. 1. 2.; 80. Z. 2.; 87. a. b. 90. c. Z. 1. 2.; 92. c.; 103. Z. 1.; 105. Z. 4.; 112. a. b.; 120. b. Z. 1.; 124; 130; 139; 143 u. s. w.

§. 158. Hierher gehören nun ferner diejenigen Redefiguren, welche die Vorstellungen dadurch beleben, daß sie gewissermaßen eine Vertauschung der Begriffe eintreten lassen, und daher mit dem Gesammtnamen Tropen (= Vertauschungen) belegt werden. Die Tropen bezeichnet man auch vorzugsweise als die poetischen Bilder. Freilich sind, wie wir schon wissen, überhaupt die Vorstellungen, die der Dichter in unserer Phantasie hervorruft, als poetische Bilder zu betrachten, auch wo sie nur direct dieselben Begriffe oder Dinge darstellen, um die es sich gerade handelt. In Tropen aber werden uns, um diese eigentlichen Begriffe und Dinge klarer zu machen, statt ihrer oder neben ihnen andere, jenen ähnliche Be-

griffe und Dinge vorgeführt. — Die wesentlichsten Tropen sind:

1) Die Synekdoche. Sie veranschaulicht ein Allgemeines durch ein Besonderes, nämlich ein Abstractes durch ein Concretes, die Gattung durch eine Art, das Ganze durch einen seiner Theile, die Vielheit durch ein Einzelnes, und auch wohl umgekehrt. Beisp. 115.

2) Die Metonymie. Sie veranschaulicht einen Gegenstand durch Verwechselung mit einem solchen, der mit ihm in einer nothwendigen Verbindung steht; sie verwechselt z. B. die Ursache mit der Wirkung, das Ding mit dem Stoff, aus dem es gemacht ist, das Zeichen mit der Sache, die Ruhe mit der Bewegung. Beisp. 116.

3) Die Anspielung oder Heranziehung (Allusion). Sie besteht darin, daß man einen Begriff, um ihn bemerkbarer und anschaulicher zu machen, andeutungsweise mit einem bekannteren gleichartigen andern Subject, Dinge oder Ereigniß zusammenstellt, resp. dieses für jenes setzt. Zuweilen dient dazu eine bloße Namensverwechslung. Beisp. 118. a. b.

4) Die Metapher. Sie führt einen Gegenstand durch sein (gewöhnlich sinnliches) Bild, d. h. durch ein Ding oder Wesen vor, das zwar anderer Art, als jener, aber doch ihm ähnlich ist, oder sie stellt dieses und jenen wie identisch unmittelbar nebeneinander. Sie ist in der Hand eines wahren, genialen Dichters eine höchst werthvolle, kurze, kühne Form, eine Vergleichung ohne „wie" und „so", oft auch ohne Nennung des verglichenen Gegenstandes. Mitunter sogar nennt sie auch von dem Bilde nur ein einzelnes Attribut, oder schreibt ein Attribut des Einen kurzweg dem Andern zu, oder wirft Theile des einen und des andern Gegenstandes zu Einem Ausdrucke zusammen. Sie sagt nicht, das Eine gleiche dem Andern, sondern, es sei das Andere, — wie auch z. B. Christus sagt: „Ich bin der Weinstock", „Ihr seid die Reben", „Dieser Kelch ist das neue Testament" u. s. w. Die Aehnlichkeit

braucht sich nicht auf alle oder viele Punkte, sondern nur auf einen einzigen zu beziehen, auf den es gerade am meisten ankommt; in diesem aber muß sie schlagend, leicht zu erkennen sein; — sonst nennt man die Metapher *hart*, und sie verfehlt ihre rechte Wirkung. — Beispiele: 25; 37. c. in den letzten 4 Zeilen; 38. e.; 44.; 52. Z. 3. 4.; 63. c.; 68. Z. 2. u. 13.; 80. Z. 2.; 82; 117; 142. — Besonders reich an kraftvollen, kühnen Metaphern ist Shakespeare. Da heißt es z. B.: „Die Thore, eurer Stadt geschloßne Augen", „hier auf dieser Sandbank der Zeit"; da „spricht" Hamlet „Dolche" zu seiner Mutter; da sagt Othello: „Mein Herz ist zu Stein geworden, ich schlage daran und die Hand schmerzt mich!" U. s. w. Auch im gewöhnlichen Leben, selbst in *Schimpfwörtern* ist die Metapher oft zu finden. Pedantisch nach dem bloßen Wortlaut betrachtet, erscheint sie fast immer als eine Lüge.

Uebrigens sind die Tropenarten, besonders diese ad 1) bis 4), keineswegs in allen einzelnen Fällen mit Bestimmtheit zu unterscheiden. Oft vielmehr läßt sich ein und derselbe Tropus oder bildliche Ausdruck mit gleichem Rechte in *mehrere* Arten stellen. Und außerdem enthalten viele der schönsten Tropen, namentlich auch der Metaphern, zugleich eine Personification.

5) Die *Allegorie*. Sie entsteht, wenn nicht nur ein Begriff, sondern ein größerer ganzer Gedanke oder eine Reihe verbundener Gedanken durch ein Bild dargestellt wird. Bei ihr kommt es hauptsächlich auf die Einheit des Bildes und darauf an, daß dasselbe nicht etwa durch nichtbildliche Ausdrücke erklärt zu werden braucht. Sie ist eine „durch mehrere Momente durchgeführte Metapher, welche in der Art verdeckt ist, daß sie den verglichenen Gegenstand verschweigt und räthselhaft errathen läßt". Oft ist sie zugleich eine ausgeführtere *Personification* und oft wird sie dabei sogar zu einem selbstständigen Gedichte, so daß wir im zweiten Theil unserer

Poetik auf sie zurückkommen müssen. Eben dieser größern Ausführlichkeit wegen, und zumal wenn man in manchen ihrer einzelnen Ausdrücke den eigentlichen Sinn nicht herauszufühlen vermag oder wenn gar die Gesammtbedeutung uns zweifelhaft bleibt, läßt sie nicht selten uns kalt. Ueberhaupt wird sie nicht leicht in gleich hohem Grade poetisch wirksam sein können, wie eine gute einfachere Personification, Metapher oder Vergleichung. — Beispiele: Die Erzählung von den drei Ringen in Lessing's „Nathan", Schiller's Mädchen aus der Fremde ꝛc.

§. 159. 6) Die Vergleichung oder das Gleichniß (Parabel, Simile) wird hergebrachter Weise den Tropen beigezählt, wiewohl sie es im Grunde nicht zu einer vollen Vertauschung bringt, sondern die eigentliche Sache und deren Bild (resp. Bild und Gegenbild) neben einander stehen läßt, wenigstens äußerlich. Sie macht nämlich entweder einen abstracten Gegenstand, den sie auch direct bezeichnet und vorführt, durch ein sinnliches Bild anschaulich oder verleiht sinnlichen Vorstellungen durch die Zusammenstellung mit andern, ähnlichen, größere Lebendigkeit. Vergleichungen, bei denen dieser Zweck nicht erreicht wird, sind — als überflüssig — nicht gutzuheißen. Man vergleiche also das Minderbekannte zur Erläuterung mit dem Bekannteren; das, was sich schwerer, mit dem was sich leichter, vollständiger und deutlicher vorstellen läßt; also das Uebersinnliche, Geistige, Moralische, Abstracte mit dem Sinnlichen, Concreten, das Leblos-Sinnliche mit dem Lebendig-Sinnlichen, das Ruhigere mit dem Bewegteren, das Unbestimmtere mit dem Bestimmteren und Markirteren. Allerdings darf unter Umständen auch das Umgekehrte stattfinden; nur sollte in solchen Fällen entweder das abstracte Bild als eine Personification, ein versinnlicht Gedachtes sich darstellen oder das geistige zur Belebung und Beseelung eines todten Gegenstandes dienen, oder die Verdeutlichung des Abstracten, Unbestimmteren ꝛc.

dennoch als die eigentliche Absicht erscheinen, wenn auch letztere erst durch das gegenüberstehende Concretere angeregt wurde. Andern Falls haben solche umgekehrte Vergleichungen leicht eine komische Wirkung; wo diese in der Absicht liegt, können sie also auch ganz zweckmäßig sein, z. B. „Sie sah aus wie eine Predigt", — „wie ein Lehrgedicht". — In der kürzesten Form des Gleichnisses sind Bild und Gegenbild einfach durch ein zwischengesetztes „wie" oder „ist wie ein" 2c. verbunden, — so daß man, wenn man das „wie" streicht, statt des Gleichnisses eine Metapher hat. Oft vermittelt auch ein gleich einfacher anderer Ausdruck, z. B. „gleicht einem", „sah aus wie ein", „kam mir vor wie ein" u. a. m. In andern Fällen werden aber die beiden Objecte nicht schlechthin oder im Allgemeinen verglichen, sondern das, wovon die Rede ist, erscheint in einer bestimmten Situation oder Bewegung, und dann muß im Gegenbilde die Aehnlichkeit ebenfalls in Situation oder Bewegung (Handlung 2c.) hervortreten. Dadurch, und weil das, worauf es dem Dichter ankommt, recht deutlich werden soll, entsteht dann eine mehr oder minder große Ausführlichkeit. Das ausgeführtere Gleichniß liebt es, die Schilderung des Bildlichen dem Eigentlichen vorgehen zu lassen, Ersterem ein „Gleichwie" vorauszustellen, und mit einem „so" oder „also" zum Eigentlichen überzugehen. In einem feierlich-ruhigen epischen oder reflectirenden Style macht sich diese Form, wenn sie nicht zu häufig vorkommt, sondern mit andern Gleichnißformen abwechselt und mit Geschick und Geschmack behandelt ist, ganz gut. Sonst aber, besonders in Momenten größerer Erregung des Gefühls oder des Interesses — in welchen überhaupt die Metapherform meist vorzuziehen sein dürfte, — erscheint das größere Gleichniß sehr leicht als zopfartig und zweckwidrig. Schon die Ausführlichkeit an sich ist da oft störend, und auch in Fällen, wo diese (bis zu einem gewissen Grade) doch zweckmäßig oder unvermeidlich ist, wird sich oft eine an-

dere Einkleidung mehr empfehlen, z. B. die, daß man erſt ohne Vergleichung das ſchildert, wovon die Rede iſt, und dann nach einem Punkte mit einem „So“ das verdeutlichende Bild folgen läßt. Oder man ſtellt letzteres zwar vorauf, aber nicht als Vorderſatz, ſondern mehr ſelbſtändig, leitet es alſo nicht mit dem pathetiſchen „Gleichwie“ ein, ſondern etwa mit einem „Es war einmal“, „Ich ſah einmal“, oder mit einer Frage an den Leſer oder die Hörer, wie: „Sahſt du ſchon“, „Habt Ihr ſchon geſehen, wie ꝛc.?“ oder dergleichen, und läßt dann in einem neuen Satze mit einem „So“ das Eigentliche folgen. Oft auch, und namentlich wo Bild und Gegenbild zuſammen ein abgeſchloſſenes Ganzes für ſich ausmachen, empfiehlt es ſich ſehr, ſelbſt auch bei größerer Ausgeführtheit, beide Theile ſyntactiſch ganz unverbunden neben einander zu ſtellen, jedoch mit ſo analogen und zum Theil gleichen Ausdrücken, daß dem Leſer ſchon dadurch der Zweck und die Aehnlichkeit um ſo mehr von ſelbſt einleuchtet, wie z. B. in W. Müller's „Vineta“. — Im Allgemeinen ſteht das Gleichniß an Kühnheit und ſchnellſtarker Wirkung der Metapher ſehr nach, erſetzt aber dieſen Mangel durch größere Genauigkeit. Nur gehe der Dichter auch in der Ausführlichkeit des Gleichniſſes nie weiter, als ſein Zweck es erheiſcht; er laſſe immer auch noch für die Phantaſie des Leſers etwas zu thun übrig, damit dieſe ſich nicht gelangweilt fühle. — Beiſpiele: 4. Z. 3; 15. Z. 1—5; 19. Z. 1; 42; 61; 77. Z. 3; 91. Z. 7. 8; 104. Z. 1. u. 4; 114. b. Z. 4. 5. 125.

§. 160. Wie groß und ſchön die Wirkungen ſind, die bei richtiger Beſchränkung, bei guter Wahl und Behandlung ſich mit Tropen und andern Redefiguren erreichen laſſen, ſo leicht iſt es auch, ſich durch ſie gegen den guten Geſchmack zu verſündigen. Vor allem, wie ſchon geſagt, darf das, was man von ihnen anwendet, nicht den Anſchein des Gemachten, Geſuchten, Mühſam-

herbeigeschafften, Gelehrten ꝛc. haben, und eben so wenig den des Alltäglichen, Verbrauchten oder Entlehnten. Sehr oft ist eine ganz einfach gehaltene Darstellung einer wirklich schönen Idee, eines wahrhaft poetischen Stoffes, ungleich ansprechender, als eine aufs reichste mit solchem Schmuckwerk versehene. Namentlich wo das Eigentliche, was der Dichter vorbringt, schon an sich in unserer Phantasie lauter schöne Vorstellungen erzeugt, können wir der Gegenbilder und alles Rednerschmuckes meist ganz wohl entbehren. Gerade ein Reichthum oder eine Ueberladung dieser Art erregt leicht den Verdacht einer inhaltlichen Leerheit, die damit verdeckt werden solle, und oft genug findet sich solcher Verdacht bei näherer Untersuchung bestätigt. Und doch gibt es auch wieder unverwerfliche Stoffe, denen ein solcher Reichthum durchaus angemessen ist. Und wie oft wird schon durch eine einzige Figur ein ganzes Gedicht aufs schönste gehoben! Natürlichkeit, Neuheit, Schönheit — das ist eine Dreieinigkeit, auf die es hierbei, wie überhaupt in der Poesie, vornehmlich ankommt. Genauere Vorschriften zu geben, ist auch hier kaum möglich. Wir könnten zwar noch vor den sogenannten Katachresen warnen; — darunter versteht man nämlich bei Metaphern, Gleichnissen und Allegorien solche Fälle, wo der Dichter von dem gebrauchten Bilde etwas aussagt, was nicht diesem, sondern nur der verglichenen eigentlichen Sache oder auch wohl gar weder dieser noch jenem entspricht, oder wo er zwecklos und vielleicht unbewußt aus seinem Bilde heraus in ein anderes verfällt. Wir wollen auch wirklich nicht unterlassen, unsre Leser hiermit ernstlichst auf solche Gefahren hinzuweisen, müssen aber der Wahrheit gemäß hinzusetzen, daß Manches dieser Art, was der bloße Verstand verwerflich finden mag, vor dem Richterstuhle der Phantasie, der doch in solchen Dingen vorzugsweise competent ist, als gerechtfertigt, ja als schön erscheinen kann. Der wirkliche Fehler auf diesen Gebieten beginnt erst da, wo eine Phantasie, wie sie der Dichter

bei seinen bessern Lesern voraussetzen darf, nicht ohne Anstoß folgen kann. Jeder einzelne Fall erfordert seine besondere Beurtheilung; der Dichter sei aber streng gegen sich selbst! Ueberhaupt hat sein Genie, sein Instinkt, seine Inspiration, aber auch seine Selbstkritik, bei den Tropen und Figuren so nothwendig und sehr, wie nur irgendwo, sich zu bewähren.

Beiſpiele.

1.

Prinz Eugenius der edle Ritter,
Wollt dem Kaiſer wiedrum kriegen,
Stadt und Feſtung Belgarad.
Er ließ ſchlagen einen Brucken,
Daß man konnt' hinüber rucken,
Mit der Armee bis vor die Stadt.

2.

Preiſe dem Kinde die Puppen, | wofür es begierig die Groſchen
Hinwirft; : wahrlich, du wirſt | Krämern und Kindern ein Gott.
Göthe.

3.

Lieber durch Leiden — ∪ ∪ — ∪
Will ich mich ſchlagen, — ∪ ∪ — ∪
Als ſo viel Freuden — ∪ ∪ — ∪
Des Lebens ertragen ∪ — ∪ ∪ — ∪
Göthe.

4.

O dreimal ſeliges Volk, das keine Sorge beſchweret,
Kein Neid verſuchet, kein Stolz! Dein Leben fließet verborgen —
Wie klare Bäche durch Blumen — dahin. Laß Andre dem Pöbel ꝛc.
Ew. v. Kleiſt.

5.

Tadel mußt du lernen tragen,
Dir die Wahrheit laſſen ſagen,
Nicht darüber dich beklagen,
Wenn es heilſam dich wird nagen.
Rückert.

6.

Etwas wünſchen und verlangen,
Etwas hoffen muß das Herz;
Etwas zu verlieren bangen
Und um etwas fühlen Schmerz.

Rückert.

7.

Ein lügenhaft Gewebe knüpf' ein Fremder
Dem Fremden, ſinnreich und der Liſt gewohnt,
Zur Falle vor die Füße; — zwiſchen uns
Sei Wahrheit!

Göthe.

8.

Des Menſchen Bahn
Iſt bald gemeſſen,
Und bald vergeſſen
Der kurze Wahn.

Platen.

9.

Wie lebt,
Wie hebt,
Wie ſtrebt
Das Herz in mir!

Göthe.

10.

Der Himmel unſer Hort!
Die Freiheit unſer Wort!
So gehn wir Hand in Hand
Zum Kampf für's Vaterland.

E. M. Arndt.

11.

Der Mond iſt aufgegangen,
Die goldnen Sterne prangen
Am Himmel hell und klar.

Claudius.

12.

Das Waſſer rauſcht, das Waſſer ſchwoll,
Ein Fiſcher ſaß daran.

Göthe.

13.

Es iſt ein Ding, das mich verdreußt,
Wenn Schwindel- oder Schmeichelgeiſt
Gemeines Maß für Großes preist.

Bürger.

14.

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Bruderſpären Wettgeſang,
Und ihre vorgeſchrieb'ne Reiſe
Vollendet ſie mit Donnergang.
Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,
Wenn keiner ſie ergründen mag.
Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich, wie am erſten Tag.

Göthe.

15.

1 Wie man den König an dem Uebermaß
2 Der Gaben kennt; — denn ihm muß wenig ſcheinen,
3 Was Tauſenden ſchon Reichthum iſt; — ſo kennt
4 Man euch, ihr Götter, an geſparten, lang'
5 Und weiſe zubereiteten Geſchenken;
6 Denn ihr allein wißt, was uns frommen kann,
7 Und ſchaut der Zukunft ausgedehntes Reich,
8 Wenn jedes Abends Stern- und Nebelhülle
9 Die Ausſicht uns verdeckt. Gelaſſen hört
10 Ihr unſer Flehn, das um Beſchleunigung
11 Euch kindiſch bittet; aber eure Hand
12 Bricht unreif nie die goldnen Himmelsfrüchte;
13 Und wehe dem, der ungeduldig ſie
14 Ertrotzend, ſaure Speiſe ſich zum Tod
15 Genießt.

Göthe.

16.

Wer?
Euer Derwiſch, euer Schachgeſell!

Leſſing.

17.

a. Dir bringt die Wohlthat Segen, nicht der Gaſt.

Göthe.

b. Johanna geht, und nimmer kehrt ſie wieder.

Schiller.

c. Und wenn ihr die Geſchlechter beide fragt:
Nach Freiheit ſtrebt der Mann, das Weib nach Sitte.

Göthe.

18.

a. Der Thränen Gabe, ſie verſöhnt den grimmſten Schmerz.

Göthe.

b. Ein großer Menſch ſpricht edel | von der Welt und ſich.

Platen.

19. Der Jambe.

1. Wie rasche Pfeile sandte mich Archilochos,
2. Vermischt mit fremden Zeilen, doch im reinsten Maß,
3. Im Rhythmenwechsel meldend seines Muthes Sturm.
4. Hoch trat und fest auf dein Kothurngang, Aeschylos;
5. Großart'gen Nachdruck schafften Doppellängen mir,
6. Sammt angeschwellten Wörterpomps Erhöhungen.
7. Fröhlicheren Festtanz lehrte mich Aristophanes,
8. Labyrinthischeren, die verlarvte Schaar anführend ihm,
9. Hin gaukl' ich zierlich in der beflügelten Füßchen Eil.

A. W. Schlegel.

(In Vers 4., 5., 7. und 9. ist die erste Silbe zu schwer, und zwar in 5. und 7. so erheblich, daß sie, obgleich sie nur Thesis sein soll, die nachfolgende Arsis überwiegt. Aus ähnlichem Grunde erscheint der 3. Fuß des 4. Verses als Trochäus oder mit Zuziehung der nachfolgenden Silbe als Daktylus. In Vers 8. aber können wir vollends keinen Trimeter, überhaupt kein jambisches Maß mehr erkennen. Daß hier nach dem anapästischen ersten Fuß fünf Kürzen hinter einander folgen, ist aber ein absichtliches Kunststück, das sich nicht so leicht nachmachen läßt. Es geschah nach der antiken Regel, daß zwei Kürzen an Werth gleich einer Länge seien und daher die Stelle einer solchen vertreten könnten. Es wird dadurch offenbar der Grundrhythmus so verändert und verwirrt, wie es kaum durch irgend ein anderes Mittel möglich wäre. Als Muster zur Nachahmung für uns können also nur die übrigen Verse dienen, wobei auch noch die mit Absicht eingestreuten Anapästen und jambischen Spondeen nicht zu übersehen sind. Aber als Schilderung und künstliche Nachahmung antiker Trimeter, auch des für uns Widersinnigen in ihnen, sind sie gewiß alle sehr gelungen.)

20.

a. Gemüth ist mehr als Geist, | denn das Gemüth besteht
Als Wurzel, wenn der Geist | wie Blüthenduft vergeht.
b. Des Herbstes mag sich freun, | was eine Frucht getragen,
Da, was nur Blätter trug, | vor seinem Hauch muß zagen.

Rückert.

21.

Selige Stunden erlebt nimmer der Mann, welcher dem Himmel trotzt.

22.

a. Ist denn im Schwabenlande | verschollen aller Sang,
Wo einst so hell vom Staufen | die Ritterharfe klang?
Und wenn er nicht verschollen, | warum vergißt er ganz
Der tapfern Väter Thaten, | der alten Waffen Glanz?

Uhland.

Beiſpiele.

1.

Prinz Eugenius der edle Ritter,
Wollt dem Kaiſer wiedrum kriegen,
Stadt und Feſtung Belgarad.
Er ließ ſchlagen einen Brucken,
Daß man konnt' hinüber rucken,
Mit der Armee bis vor die Stadt.

2.

Preiſe dem Kinde die Puppen, | wofür es begierig die Groſchen
Hinwirft; : wahrlich, du wirſt | Krämern und Kindern ein Gott.
Göthe.

3.

Lieber durch Leiden — ∪ ∪ — ∪
Will ich mich ſchlagen, — ∪ ∪ — ∪
Als ſo viel Freuden — ∪ ∪ — ∪
Des Lebens ertragen ∪ — ∪ ∪ — ∪
Göthe.

4.

O dreimal ſeliges Volk, das keine Sorge beſchweret,
Kein Neid verſuchet, kein Stolz! Dein Leben fließet verborgen —
Wie klare Bäche durch Blumen — dahin. Laß Andre dem Pöbel ꝛc.
Ew. v. Kleiſt.

5.

Tadel mußt du lernen tragen,
Dir die Wahrheit laſſen ſagen,
Nicht darüber dich beklagen,
Wenn es heilſam dich wird nagen.
Rückert.

6.

Etwas wünſchen und verlangen,
Etwas hoffen muß das Herz;
Etwas zu verlieren bangen
Und um etwas fühlen Schmerz.

Rückert.

7.

Ein lügenhaft Gewebe knüpf' ein Fremder
Dem Fremden, ſinnreich und der Liſt gewohnt,
Zur Falle vor die Füße; — zwiſchen uns
Sei Wahrheit!

Göthe.

8.

Des Menſchen Bahn
Iſt bald gemeſſen,
Und bald vergeſſen
Der kurze Wahn.

Platen.

9.

Wie lebt,
Wie hebt,
Wie ſtrebt
Das Herz in mir!

Göthe.

10.

Der Himmel unſer Hort!
Die Freiheit unſer Wort!
So gehn wir Hand in Hand
Zum Kampf für's Vaterland.

E. M. Arndt.

11.

Der Mond iſt aufgegangen,
Die goldnen Sterne prangen
Am Himmel hell und klar.

Claudius.

12.

Das Waſſer rauſcht, das Waſſer ſchwoll,
Ein Fiſcher ſaß daran.

Göthe.

13.

Es iſt ein Ding, das mich verdreußt,
Wenn Schwindel- oder Schmeichelgeiſt
Gemeines Maß für Großes preist.

Bürger.

14.

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Bruderſpären Wettgeſang,
Und ihre vorgeſchrieb'ne Reiſe
Vollendet ſie mit Donnergang.
Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,
Wenn keiner ſie ergründen mag.
Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich, wie am erſten Tag.

Göthe.

15.

1 Wie man den König an dem Uebermaß
2 Der Gaben kennt; — denn ihm muß wenig ſcheinen,
3 Was Tauſenden ſchon Reichthum iſt; — ſo kennt
4 Man euch, ihr Götter, an geſparten, lang'
5 Und weiſe zubereiteten Geſchenken;
6 Denn ihr allein wißt, was uns frommen kann,
7 Und ſchaut der Zukunft ausgedehntes Reich,
8 Wenn jedes Abends Stern- und Nebelhülle
9 Die Ausſicht uns verdeckt. Gelaſſen hört
10 Ihr unſer Flehn, das um Beſchleunigung
11 Euch kindiſch bittet; aber eure Hand
12 Bricht unreif nie die goldnen Himmelsfrüchte;
13 Und wehe dem, der ungeduldig ſie
14 Ertrotzend, ſaure Speiſe ſich zum Tod
15 Genießt.

Göthe.

16.

Wer?
Euer Derwiſch, euer Schachgeſell!

Leſſing.

17.

a. Dir bringt die Wohlthat Segen, nicht der Gaſt.

Göthe.

b. Johanna geht, und nimmer kehrt ſie wieder.

Schiller.

c. Und wenn ihr die Geſchlechter beide fragt:
Nach Freiheit ſtrebt der Mann, das Weib nach Sitte.

Göthe.

18.

a. Der Thränen Gabe, ſie verſöhnt den grimmſten Schmerz.

Göthe.

b. Ein großer Menſch ſpricht edel | von der Welt und ſich.

Platen.

19. Der Jambe.

1. Wie rasche Pfeile sandte mich Archilochos,
2. Vermischt mit fremden Zeilen, doch im reinsten Maß,
3. Im Rhythmenwechsel meldend seines Muthes Sturm.
4. Hoch trat und fest auf dein Kothurngang, Aeschylos;
5. Großart'gen Nachdruck schafften Doppellängen mir,
6. Sammt angeschwellten Wörterpomps Erhöhungen.
7. Fröhlicheren Festtanz lehrte mich Aristophanes,
8. Labyrinthischeren, die verlarvte Schaar anführend ihm,
9. Hin gaukl' ich zierlich in der beflügelten Füßchen Eil.

A. W. Schlegel.

(In Vers 4., 5., 7. und 9. ist die erste Silbe zu schwer, und zwar in 5. und 7. so erheblich, daß sie, obgleich sie nur Thesis sein soll, die nachfolgende Arsis überwiegt. Aus ähnlichem Grunde erscheint der 3. Fuß des 4. Verses als Trochäus oder mit Zuziehung der nachfolgenden Silbe als Daktylus. In Vers 8. aber können wir vollends keinen Trimeter, überhaupt kein jambisches Maß mehr erkennen. Daß hier nach dem anapästischen ersten Fuß fünf Kürzen hinter einander folgen, ist aber ein absichtliches Kunststück, das sich nicht so leicht nachmachen läßt. Es geschah nach der antiken Regel, daß zwei Kürzen an Werth gleich einer Länge seien und daher die Stelle einer solchen vertreten könnten. Es wird dadurch offenbar der Grundrhythmus so verändert und verwirrt, wie es kaum durch irgend ein anderes Mittel möglich wäre. Als Muster zur Nachahmung für uns können also nur die übrigen Verse dienen, wobei auch noch die mit Absicht eingestreuten Anapästen und jambischen Spondeen nicht zu übersehen sind. Aber als Schilderung und künstliche Nachahmung antiker Trimeter, auch des für uns Widersinnigen in ihnen, sind sie gewiß alle sehr gelungen.)

20.

a. Gemüth ist mehr als Geist, | denn das Gemüth besteht
Als Wurzel, wenn der Geist | wie Blüthenduft vergeht.
b. Des Herbstes mag sich freun, | was eine Frucht getragen,
Da, was nur Blätter trug, | vor seinem Hauch muß zagen.

Rückert.

21.

Selige Stunden erlebt nimmer der Mann, welcher dem Himmel trotzt.

22.

a. Ist denn im Schwabenlande | verschollen aller Sang,
Wo einst so hell vom Staufen | die Ritterharfe klang?
Und wenn er nicht verschollen, | warum vergißt er ganz
Der tapfern Väter Thaten, | der alten Waffen Glanz?

Uhland.

b. Sie ſingen von Lenz und Liebe, von ſel'ger goldner Zeit,
Von Freiheit, Männerwürde, von Treu und Heiligkeit;
Sie ſingen von allem Süßen, was Menſchenbruſt durchbebt,
Sie ſingen von allem Hohen, was Menſchenherz erhebt.
Derſelbe.

23.

a. Uns iſt in alten mären wunders vil geſeit,
Von helden lobebären, von grozer kuonheit,
Von fröuden hochgezite, von weinen und von klagen,
Von kiener recken ſtrite muget ir nu wunder hören ſagen.

Ez wuohs in Burgonden ein ſchöne magedin,
Daz in allen landen niht ſchöners mohte ſin,

Kriemhilt geheizen, und was ein ſchöne wip,
Dar umbe muoſen degene vil verlieſen den lip.

Ir phlagen drí künige edel unde rich, u. ſ. w. (Nibelungenlied.)

b. Viel Wunderdinge melden die Mären alter Zeit
Von preiswerthen Helden, von großer Kühnheit,
Von der Freude Feſtlichkeiten, von Weinen und von Klagen,
Von kühner Recken Streiten mögt ihr nun Wunder hören ſagen.

Es wuchs in Burgonden ein ſchönes Mägdelein,
Wie in allen Landen nichts Schöners mochte ſein,
Kriemhild war ſie geheißen und war ein ſchönes Weib,
Um das viel Degen mußten verlieren ihren Leib.

Sie pflegten drei Könige edel und reich, u. ſ. w.
Simrock'ſche Ueberſetzung.

(Man laſſe beim Leſen die bezeichneten zuſammenſtoßenden Hebungen — auch die offenbar blos vermeintlichen wie „und" und „heit" — als Hebungen hervortreten, und frage ſich dann, ob eine ſolche Aufeinanderfolge, die hier in der Ueberſetzung häufiger und ſtörender iſt als im Original, irgendwie als wohlklingend, geſchweige als rhythmiſch gelten könne! Wegen der entſchiedenen Verwerflichkeit des Reims „Zeit und Kühnheit" beziehen wir uns auf §. 92.)

c. 1. Du Vers der Nibelungen, du biſt ein Meer, ein weites,
2. Hier ruht's ſo glänzend, ſchweigend, dort brandend am Felſen aufſchreit es!
3. Du biſt der Strom der Ebne, der breit ſich dehnt und reckt,
4. Und biſt auch das Bächlein der Berge, das ſchäckernd mit Schaumdiamanten uns neckt.

5. Du wandelst wie in Feier ein Zug zu Domeshallen,
6. Im Taktschritt Truppen wallen und Narrenschellen schallen,
7. Herolde werfen Gold aus, das Volk sich balgt an der Treppe,
8. Der König schreitet schweigend, ein Page trägt die lange Schleppe.
9. Du bist die Kriegsgallione, von Erzgeschossen schwer,
10. Trugst einst als Sängerbarke mich gondelflink durch's Meer
11. Dorthin, wo vom Balkone winkt Poesie, die Fei; —
12. O trag' auch jetzt mich wieder, zu fern nicht ihrem Herzen vorbei!

Anast. Grün.

(Vers 2. hat — in „aufschreit es" — eine Hebung zu viel, und der Reim verstößt hier gegen §. 92c. Auch die Anfangssilbe in Vers 7., 10 und 11 ist zu schwer. — Diese kleinen Mängel werden, wie der verehrte Dichter in einem freundlichen Briefe an Herrn Dr. Kleinpaul verhieß, bei der nächsten Auflage seines betreffenden Buchs beseitigt sein. Hier ließen wir sie aber stehen, um Gelegenheit zu haben, unsere Leser auf den schönen Charakterzug aufmerksam zu machen, welcher aus solcher Rücksichtnahme hervorleuchtet.)

24.

Der Choliambe scheint ein Vers für Kunstrichter,
Die immerfort voll Naseweisheit mitsprechen,
Und eins nur wissen sollten, daß sie nichts wissen;
Wo die Kritik hinkt, muß ja auch der Vers lahm sein.
Wer sein Gemüth labt am Gesang der Nachteulen,
Und wenn die Nachtigall beginnt, das Ohr zustopft,
Dem sollte man's mit scharfer Dissonanz abhau'n.

W. A. Schlegel.

25.

Ein Mühlstein und ein Menschenherz | wird stets herumgetrieben:
Wo beides nichts zu reiben hat | wird beides selbst zerrieben.

Logau.

26.

Die Dummheit ist die größte Macht; | sie führt der Heere stärkstes an;
Ich glaube, daß sie nie ein Held | bekämpfen und besiegen kann.

Kopisch.

27.

Was ich thue
Und vollbringe,
Ich erringe
Nie die Ruhe.

Platen.

28.

Daß ich wahr und würdig
Euch den Lenz beſchriebe,
Dieſes liebe Leben,
Das ich leb' in Liebe.

29.

Todte Gruppen ſind wir, wenn wir haſſen;
Götter — wenn wir liebend uns umfaſſen.

Schiller.

30.

Was iſt Weißes dort am grünen Walde?
Iſt es Schnee wohl oder ſind es Schwäne?
Wär es Schnee, er wäre weggeſchmolzen;
Wären's Schwäne, wären weggeflogen.
Iſt kein Schnee nicht, es ſind keine Schwäne,
's iſt der Glanz der Zelten Aſan Aga u. ſ. w.

Serbiſches Volkslied, überſetzt von Göthe.

31.

a. Weiß ich, wohin ich noch gezogen werde,
Und ob von euch ich nicht betrogen werde?

Ich ſtaune, daß ich, da mein Lenz entwichen,
Vom Blüthenſtaub noch überflogen werde;

Ich zweifelte, da ich geſpielt den Kalten,
Ob ein Gemüth mir noch gewogen werde.

Doch weiß ich euch kein ſüß Geſchwätz zu bieten,
Das uns zu zärtlichen Eklogen werde:

Zum Himmel trotzt mein Lebensbaum und harret,
Ob er zur Laube noch gebogen werde.

Wer meiner Fahrt Gefährte, ſei gewärtig,
Daß er ein Spiel der falſchen Wogen werde.

Platen.

b. Wenn du ſammelſt goldne Trauben ein,
Hüllen Reben dich in Lauben ein;

Wenn am Hügel dich empfängt der Schlaf,
Girren dich verliebte Tauben ein;

Wenn du liebſt, ſo ſtellen Engel ſich,
Die der Sorge dich berauben, ein.

Da die Weisheit mühevoll du fandſt,
Büßteſt doch du nicht den Glauben ein.

Derſelbe.

c. Wo die glänzenden Zinnen ragen,
Ueber denen die Sonnen tagen;

An die Pfosten der Ewigkeit, wo
Der Unendlichkeit Wogen schlagen;

Und die Lieb in der Welten Mitte
Sitzt, vom schwebenden Thron getragen,

Wo, getrieben von ihrem Hauche,
Sphärenwirbel vorüberjagen,

Und die Engel, vorüberschwebend,
Aufzublicken zum Thron nicht wagen:

Dahin hat mich emporgehoben
Der Begeistrung Flammenwagen.

Vor der strahlenden Mittelpforte
War der Hüter nicht zu erfragen.

Doch ich selber, zum Eingang strebend,
Wagte pochend daran zu schlagen.

Als die Pforten sich mir eröffnet,
Wollt' ich vor der Erhörung zagen.

Um die irdischen Sinne fühlt' ich
Glanz des Himmels zusammenschlagen;

Und zu Boden, zu Engeln sank ich,
Die anbetend verhüllt da lagen.

Doch ich hörte: „Die Binde nehmet!"
Zu den Engeln die Liebe sagen:

„Nehmt, und schlingt ihm die Bind' um's Auge,
Eh die Glänz' es mit Blindheit schlagen!

„Durch die duftige Binde werd' ihm
Lichtes Schärfe zum Wohlbehagen!

„Laßt verhüllet ihn schaun, was Augen
Unverhüllete nicht ertragen!

„Ihm, dem Schauenden durch die Hüllen,
Wird mein Lächeln sich nicht versagen.

„So im dämmernden Duft soll Freimund
Mir am Throne die Saiten schlagen."

Rückert.

41.

a. Ach! der Menge gefällt, was auf den Marktplatz taugt,
Und es ehret der Knecht nur den Gewaltsamen;
An das Göttliche glauben
Die allein, die es selber sind. Hölderlin.

(Wie es mit der vielgerühmten metrischen Genauigkeit unserer Antiken in der Wirklichkeit nur zu oft beschaffen ist, sehen wir sehr deutlich auch hier wieder: sowohl im ersten als zweiten Vers hat die vorletzte Silbe offenbar zu viel Ton und die letzte Silbe des zweiten Verses ist geradezu und vollständig kurz statt lang.)

b. Ist ein Bemühn eitler? Gewiß
Schmerzlicher kein's, ängstlicher kein's! Göthe.

42. Der Hexameter.

1. Gleich wie sich dem, der die See durchschifft, auf offener Meerhöh
2. Rings Horizont ausdehnt, und der Ausblick nirgend umschränkt ist,
3. Daß der umwölbende Himmel die Schaar zahlloser Gestirne,
4. Bei hell athmender Luft, abspiegelt in bläulicher Tiefe:
5. So auch trägt das Gemüth der Hexameter; ruhig umfassend
6. Nimmt er des Epos Olymp, das gewaltige Bild, in den Schooß auf
7. Kreißender Flut, urväterlich so den Geschlechtern der Rhythmen.
8. Wie vom Oceanos quellend, dem weit hin strömenden Herrscher,
9. Alle Gewässer auf Erden entrieseln oder entbrausen. —
10. Wie oft Seefahrt kaum vorrückt, mühvolleres Rudern
11. Fortarbeitet das Schiff, dann plötzlich der Wog' Abgründe
12. Sturm aufwühlt, und den Kiel in den Wallungen schaukelnd dahinreißt:
13. So kann ernst bald ruhn, bald flüchtiger wieder enteilen,
14. Bald, o wie kühn in dem Schwung! der Hexameter; immer sich selbst gleich,
15. Ob er zum Kampf des heroischen Lieds unermüdlich sich gürtet,
16. Oder, der Weisheit voll, Lehrsprüche den Hörenden einprägt,
17. Oder geselliger Hirten Idyllien lieblich umflüstert. —
18. Heil dir, Pfleger Homers! Ehrwürdiger Mund der Orakel!
19. Dein will ferner gedenken ich noch, und andern Gesanges.
A. W. Schlegel.

(In Vers 2. ist der 2te Fuß, in 3. der 4te, in 4. der 1ste und 3te, in 7. der 2te, in 8. der 4te, in 10. der 1ste, 3te und 4te, in 11. der 1ste und 5te, in 12. der 1ste, in 15. der 4te, in 16. der 3te und in 18. der 3te Fuß mangelhaft gebaut, indem hier jedesmal die 2te Silbe eines Spondeus, die doch im Hexameter und jedem andern fallenden Rhythmus eine Thesis darstellen

muß, mehr Tongrade hat als entweder die unmittelbar vorhergehende oder die unmittelbar nachfolgende Arsis. Von dem Irrthum, daß bei Spondeen und andern aneinander grenzenden schweren Silben der Accent verschoben werden könne und dürfe, war also auch Schlegel nicht frei. (Vergl. §. 23. §. 31. §. 35, 5. §. 65. §. 66. §. 115, 3.) (Einiges entschuldigt der malerische Zweck.)

43.

a. Heilig sei dir der Tag: doch schätze das Leben nicht höher
Als ein anderes Gut, und alle Güter sind trüglich.

b. Denn der Mensch, der zur schwankenden Zeit auch schwankend gesinnt ist,
Der vermehre das Uebel und breitet es weiter und weiter;
Aber wer fest auf dem Sinne beharrt, der bildet die Welt sich.

Göthe.

44.

a. Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule;
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Schiller.

b. Schlechten, gestümpften Versen genügt ein geringer Gehalt schon,
Während die edlere Form tiefe Gedanken bedarf;
Wollte man euer Geschwätz ausprägen zur sapphischen Ode,
Würde die Welt einsehn, daß es ein leeres Geschwätz.

Platen.

(In den Wörtern „ausprägen" und „einsehn" hat auch hier eine Accentverschiebung stattfinden sollen und sind daher die betreffenden 2 Verse falsch gebaut. „Gestümpert" dürfen wir nur darum nicht sagen, weil wir recht wohl wissen, daß nur eine für richtig gehaltene falsche Regel die Schuld trägt.)

45.

Sintemal und innßen drei Jahre
Und einige Wochen hieselbst ware
Herr Hieronimus Jssius
Als Theologiä Studiosus u. s. w.

Kortüm.

46.

Auf des Lagers weiche Kissen
Ruht die Jungfrau, sanftbefangen;
Tiefgesenkt die braune Wimper,
Purpur auf den heißen Wangen.

Freiligrath.

47.

1) Dringe tief zu Berges Klüften,
Wolken folge hoch zu Lüften,
Muse ruft zu Bach und Teich
Tausend aber tausend male s. w.

48.

Betrogen wird gar leicht, wer auf den Freund gehofft.
Wie selten ist der treuste treu bis in den Tod!
Es tödtet unaufhaltsam oft ein schnelles Wort;
Doch in der Liebe blüht für alle Schmerzen Trost.
F. Schlegel.

49.

a. Wo Liebe lebt und labt, ist lieb das Leben. Schlegel.

b. Wohl schwellen die Wasser, wohl hebt sich der Wind;
Doch Winde verwehen, doch Wasser zerrinnt. Bürger.

c. Roland der Ries', am Rathhaus zu Bremen
Steht er im Standbild standhaft und wacht.
Roland der Ries', am Rathhaus zu Bremen
Kämpfer einst Kaisers Karl in der Schlacht u. s. w.
Rückert.

d. 1. Da faßte die Fidel Volker von Alzey. — —
2. Ich will dir verkünden was mir bekannt ist. — —
3. In Wolken fuhr ich über die Wahlstatt. — —
4. Sie tauschten die Seelen in seligem Taumel,
5. Mit Lippen, erglühend von Lust und von Leid. — —
6. Zuletzt sind Leiden der Lohn der Lust. W. Jordan.

Der Traumgott träufelt den Trank des Zaubers
Geheimnißtrunken in Herz und Hirn,
Da keimen aufs neue die Knospen der Kindheit, —
Ich weiß nicht wie wonnig mein Wesen sich wandelt!
C. Siebel.

e. Nun nehmt mit Verstand den Schreim zur Hand!
Er stützet und stärket und steht auch gar wohl.
Thöricht vergaß ihn ein ganzes Jahrtausend,
Mit reicherm Geklingel Vokal reimend.
Verbannt und verborgen, blieb er nur flüchtig
Zuweilen hervor in Vers und Welt.
Da gönnten die Götter glücklichen Griff
Ihm, der den Sigfrid siegreich besang:
Nun ziert der erlöste liebliche sein Lied, —
Derselbe Schmuck, den die Edle Sage
In Lenzes Tagen mit Lust einst trug,
Im frei sich bewegenden Hierglied-Vers. — —
Doch soll auch der Stollenreim, der stolze Gesell,
Mit nichten dauernd den Endreim verdrängen:
Wetteifern, wechseln mögen die beiden, —
Nicht selten auch selbst in denselben Gesängen
Sich wonnig umwinden und das Ohr uns weiden!
Verfasser der Vorhofklänge.

f. Laß uns, Liebe, uns lieben ſo lange wir leben,
Ganz und gern uns gegenſeits gönnen und geben!
Treu bis zum Tod! — Kann der Tod uns trennen, o Theure?
Nun, er vernichtet doch nur, daß ein Nachihm erneure!
Derſelbe.

50.

a. Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Iſt Lohn, der reichlich lohnet. Göthe.

b. Wenn ich ſtill die Augen lenke
Auf die abendliche Stille,
Und nur denke, daß ich denke,
Will nicht ruhen mir der Wille,
Bis ich ſie in Ruhe ſenke. Tieck.

51.

a. Hab' ich doch Verluſt in Allem, was ich je gewann, ertragen;
Aber glaubet mir, das Leben läßt ſich dann und wann ertragen!
Zwar des Leidens ganze Bürde riß mich oft ſchon halb zu Boden,
Doch ich hab' es immer wieder, wenn ich mich beſann, ertragen u. ſ. f. Platen.

b. Iſt auch dürr nun jedes Blatt geworden
Und der Lebensmuth dir matt geworden:
Wenn die Blumen wieder blühen
Und die Lerche wieder ſteigt,
Wird dein Blick auch wieder glühen,
Und dein Herz wird wieder leicht. L. Wieſe.

c. Erſchlaffe nie dein Streben durch fade Liebelei!
Doch ſchaffe, daß dein Leben die wahre Liebe weih'!
So wirſt du bald hienieden dich fühlen ſelig rein,
Wirſt, mit dir ſelbſt zufrieden, in dir rein ſelig ſein.
C. Siebel.

d. Wer ſeine Augen ſtets am rechten Orte hat,
Zum rechten Sinne ſtets die rechten Worte hat,
Den rechten Schlüſſel zu der rechten Pforte hat, u. ſ. w.
Bodenſtedt.

52.

Zage nicht, wenn dich der grimme Tod will ſchrecken:
Er erliegt dem, der ihn antritt ohne Zagen.
Jage nicht das flücht'ge Reh des Weltgenuſſes,
Denn es wird ein Leu und wird den Jäger jagen.
Schlage nicht dich ſelbſt in Feſſeln, Herz, ſo wirſt du
Klagen nicht, daß du in Feſſeln ſeiſt geſchlagen. Rückert.
(Mangelhafte Meſſung in der 1. Hälfte der 2. Zeile.)

53.

Es brauſet und ſauſet das Tambourin,
Es praſſeln und raſſeln die Schellen drin. Brentano.

Den Rittern in den Rücken fällt er mit grauſer Wuth;
Heut' will der Städter baden im heißen Ritterblut.
Wie haben da die Gerber ſo meiſterlich gegerbt!
Wie haben da die Färber ſo purpurroth gefärbt!
Uhland.

55.

Wenn langſam Welle ſich an Welle ſchließet,
Im breiten Bette fließet ſtill das Leben,
Wird jeder Wunſch verſchweben in dem einen:
Nichts ſoll des Daſeins reinen Fluß dir ſtören u. ſ. w.
Fr. Schlegel.

56.

Wir ſind nun hier, voll Muth und Wuth,
Wir ſind nun dir mit Gut und Blut!
L. Wieſe.

57.

Geh', mein Roß, auf grüner Weide.
— Leide!
Ach, was bleibt mir nun noch offen?
— Hoffen.
Sagt ihr mir ein Wort, ihr Winde?
— Finde!
u. ſ. w. L. Tieck.

58.

Lob des Goldes.

Geſegnet ſei der Gelbe mit dem lichten Rand;
Der wie die Sonne wandelt über Meer und Land,
In jeder Stadt daheim, zu Haus an jedem Strand,
Gegrüßt mit Ehrfurcht, wo ſein Name wird genannt!
Er geht als wie ein edler Gaſt von Hand zu Hand,
Empfangen überall mit Luſt, mit Leid entſandt u. ſ. w.
Rückert.

59.

Napoleon.

1. Wie mich die Welt an dieſes Todes Stätte
Anekelt, die erbärmliche, gemeine!
Denn wie Gewürm iſt ſie vor ihm gekrochen,
Als er noch lebte in des Glückes Scheine!
Da, um die reichen Schätze Perus, hätte
Kein Mund ein lautes Wörtlein nur geſprochen.
7. Doch nun ſein Glanz gebrochen,
Nun drängen ſie hervor ſich um die Wette,

Und speien Hohn und Schmach aus auf die Manen
Des alten, hingeschmetterten Titanen,
Sie, die zum Prunk getragen seine Kette!
Ihn hassen war erlaubt, ohnmächt'ge Rotte;
Doch viel zu hochgestellt war er dem Spotte.

v. Zedlitz.

60.

Hoch klingt das Lied vom braven Mann,
Wie Orgelton und Glockenklang.
Wer hohen Muths sich rühmen kann,
Den lohnt nicht Gold, den lohnt Gesang.
Gott Lob, daß ich singen und preisen kann,
Zu singen und preisen den braven Mann.

Bürger.

(Die erste Silbe hat zu viel Ton; in allen 3 Reimpaaren findet sich derselbe Vokal.)

61.

Lästere nicht die Zeit, die reine! Schmäht ihr sie, so schmäht ihr euch!
Denn es ist die Zeit dem weißen, unbeschriebnen Blatte gleich:
Das Papier ist ohne Makel, doch die Schrift darauf seid ihr!
Wenn die Schrift just nicht erbaulich, nun, was kann das Blatt dafür?

A. Grün.

62.

An den Ufern der Bretagne wohnt ein Volk von alter Sitte:
Kreuz und Krone, Gott und König gelten hoch in seiner Mitte;
Doch der König ist gerichtet, und den heiligen Altar
Hält mit blankem Schwert umlagert eine mordgewohnte Schaar.

R. Prutz.

63.

Nehmt dies mein Blumenopfer, heil'ge Manen!
Wie Göttern, biet' ich euch die eig'nen Gaben.
Mit euch zu leben und den deutschen Ahnen,
Ist was mir einzig das Gemüth kann laben.
Halb Römer, stammt ihr dennoch von Germanen;
So laßt mit deutscher Red' euch denn begaben,
Und heim euch führen an des Wohllauts Banden
Zu nördlichen aus südlich schönen Landen.

A. W. Schlegel.

64.

Nach Frankreich zogen zwei Grenadier',
Die waren in Rußland gefangen,
Und als sie kamen ins deutsche Quartier,
Sie ließen die Köpfe hangen.

Da hörten ſie beide die traurige Mähr:
Daß Frankreich verloren gegangen,
Beſiegt und zerſchlagen das große Heer, —
Und der Kaiſer, der Kaiſer gefangen.

Heine.

65.

Tadle nicht der Nachtigallen
Bald verhallend ſüßes Lied;
Sieh, wie unter allen, allen
Lebensfreuden, die entfallen,
Stets zuerſt die ſchönſte flieht.

Herder.

66.

a. Hier mit dem nüchternen Minervenlaube,
Das fette Beeren bringt im blaſſen Grau,
Verſchlang, des Abſtichs wegen, wie ich glaube,
Sich Bacchus üpp'ges Weingerank; und ſchau,
Inmitten droben zwiſchen Oel und Traube
Sich eingeniſtet hat Cicade ſchlau.
Sie ſchwelget wohl im Fett' und ſüßen Raube?
O nein, ſie ſpeiſet nicht, und trinkt nur Thau.

Rückert.

b. Erwach aus deinem ſüßen Friedensſchlafe,
Entſteige deinem Melodieenborn,
Du Königin der Strophen! — Auf, Octave!
Gürt' um dein Schwert! ſtoß' in dein' gold'nes Horn!
Auf daß ich deine Feinde Lügen ſtrafe,
Leg' in dein ſchönes Angeſicht den Zorn!
Wirf deine ſeid'ne Lockenflut! enthülle
Im ſtolzen Gang des Südens Formenfülle!

H. Lingg.

c. Sie ſteht verſchämt am weichen Ufermooſe,
Sie hebt die Hand, ſie wiegt das Haupt, ſie ſinnt;
Dann lächelt ſie und bricht die ſchönſte Roſe,
Der Liebe Bild, des Lenzes jüngſtes Kind,
Und wirft ſie ſanft ins liebliche Gekoſe
Der hellen Flut, die zu ihm niederrinnt.
Verſtohlen ſcheint ihr Blick dem Quell zu ſagen:
Geh, meinem Freund dies Pfand hinabzutragen!

Ernſt Schulze.

Noch einmal ſattelt mir den Hippogryfen, ihr Muſen,
Zum Ritt ins alte romantiſche Land!
Wie lieblich um meinen entfeſſelten Buſen
Der holde Wahnſinn ſpielt! Wer ſchlang das magiſche Band

Um meine Stirn? Wer treibt von meinen Augen den Nebel,
Der auf der Vorwelt Wundern liegt?
Ich seh', in buntem Gewühl, bald siegend, bald besiegt,
Des Ritters gutes Schwert, der Heiden blinkende Säbel.
Wieland.

67.

Lob des Frühlings.

Saatengrün, | Veilchenduft,
Lerchenwirbel, Amselschlag,
Sonnenregen, linde Luft!
Wenn ich solche Worte singe,
Braucht es dann noch große Dinge,
Dich zu preisen, Frühlingstag? Uhland.

68.

Des Knaben Reichthum.

Ein Knabe stand in Lust am hellen Rhein,
Die Füßchen naß vom zarten Kuß der Wogen,
Und suchte Muscheln, glänziges Gestein.

„O gelbe Muscheln, rundlich zart gebogen,
Und Kiesel, bläulich wie des Himmels Rund,
Mit röthlichem Geäder schön durchzogen!"

Zum Vater bringt er froh den seltnen Fund:
„O sieh den Schatz, des Stromes liebe Gabe:
Und Vieles liegt noch still im blauen Grund."

Der ernste Vater zürnt: „Du armer Knabe!
Das ist verächtlich Zeug, nicht Blickes werth!"
Und wirft zum Strom des Kindes reiche Habe.

Und durch die junge Seele ging ein Schwert:
„Ich hol' euch wieder, wenn ich Mann geworden!
Dann spielen wir zusammen unverwehrt!" —

Die Zeit ist um; der Knab' ist Mann geworden!
Er steht am Strom: wird er nach Kieseln spähen?
Ein Schiff enteilt; er blickt voll Gram nach Norden,
Und sieht ein weißes Tuch zum Abschied wehen.
L. Braunfels.

(Der Dichter ließ nach jeder Strophe dieses sinnigen Gedichts den Refrain folgen:

„Die Wellen, sie wallen vorüber."

Wir bekennen gern, daß dieser wohlklingende Refrain auch die inhaltliche Schönheit des Gedichts hebt und vervollständigt. Wir ließen ihn hier aber fort, weil er eine Abweichung von der Terzinenform ist und zugleich die Wirkung des aus der einen in die andere Strophe übergehenden Reimes schwächt.)

69.

Glänzende Lilie!
Die Blumen halten Gottesdienſt im Garten;
Du biſt der Prieſter unter der Familie.

O Myrtenkrone!
Dein Loos iſt ſchön; du dienſt der Lieb' im Leben,
Der Unſchuld dieneſt du im Sarg zum Lohne.

Rückert.

70.

Das Sonett.

a.

Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder,
Und ſtelle ſie, getheilt, in gleiche Reihen,
Daß hier und dort zwei, eingefaßt von zweien,
Im Doppelchore ſchweben auf und nieder.

Dann ſchlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich freier wechſelnd, jegliches von dreien.
In ſolcher Ordnung, ſolcher Zahl gedeihen
Die zarteſten und ſtolzeſten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Weſen dünket,
Und Eigenſinn die künſtlichen Geſetze;

Doch wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, Füll' in engen Grenzen,
Und reines Ebenmaß der Gegenſätze.

A. W. Schlegel.

b.

Nun, Quadrireme, laß die Wimpel fliegen!
Nun rudert hurtig, meine vierzehn Sclaven!
Die Nacht iſt ſtill, die Winde ſelber ſchlafen —
Wie ſanft im Phosphorglanz die Wellen wiegen!

Wie werden ſie um deinen Kiel ſich ſchmiegen,
O Schiff, wenn du erreicht den nahen Hafen!
Ich ſeh' ſie ſchon, die ſtolzen Architraven —
Auf, Quadrireme! dir gebürt's, zu ſiegen.

Wie dringt vom Lande her der Duft der Mandeln!
Wie tönen ſüß der Nachtigallen Klagen!
Mein ſüßes Lieb ſeh' ich am Ufer wandeln!

Nun ruh', Sonett, du Quadrirem' der Lieder!
Du haſt ins Reich des Traumes mich getragen; —
Zu ihren Füßen ſink' ich trunken nieder.

W. Wens.

71.

Der Knabe.

Wenn ich nur ein Vöglein wäre!
Ach wie wollt' ich luſtig fliegen,
Alle Vögel weit beſiegen!

Wenn ich ſo ein Vogel bin,
Darf ich alles, alles haſchen,
Darf die höchſten Kirſchen naſchen;
Fliege dann zur Mutter hin.
Iſt ſie bös in ihrem Sinn,
Kann ich lieb mich an ſie ſchmiegen,
Ihren Ernſt gar bald beſiegen.

Bunte Federn, leichte Flügel
Dürft' ich in der Sonne ſchwingen,
Daß die Lüfte laut erklingen, —
Weiß nichts mehr von Band und Zügel.
Wär' ich über jene Hügel,
Ach dann wollt' ich luſtig fliegen,
Alle Vögel weit beſiegen.

Fr. Schlegel.

72.

Umſonſt.

Wer einmal ſich nicht freuen mag,
Dem fruchten nicht Ermunterungen.
Es flieht der Freude Huldigungen,
Wer einmal ſich nicht freuen mag;
Und würd' ihm auch den ganzen Tag
„Freut euch des Lebens!" vorgeſungen!
Wer einmal ſich nicht freuen mag,
Dem fruchten nicht Ermunterungen.

Raßmann.

73.

Es iſt vollbracht! Mein Gönner Alberich
Verlangt durchaus von mir ein Rundgedicht.
Wie mach' ich das? wie ſoll ich das erringen?
Acht Verſ' auf i c h t und wieder fünf auf i n g e n?
Das iſt fürwahr ein peinlich Halsgericht.
Doch ſieh, ſchon fünf! Wohlan, verzagter Wicht!
Erheitre nur dein düſtres Angeſicht,
So wird dir auch der achte Vers gelingen.
Es iſt vollbracht!

Fünf Verſe noch erheiſcht des Künſtlers Pflicht,
Wenn es mir nur nicht ganz an Hirn gebricht,
So kann ich wohl das Werk zu Stande bringen.
Laſſ' ich nur friſch den zwölften Vers erklingen,
So fehlt gewiß mir auch der letzte nicht.
Es iſt vollbracht!

Schmitthenner, nach Voiture.

74.

Worte ſind nur dumpfe Zeichen,
Die Gemüther zu entziffern,
Und mit Zügen, Linien, Ziffern
Läßt ſich Wiſſenſchaft erreichen.
Doch aus den äther'ſchen Reichen
Läßt ein Bild des ew'gen Schönen
Nieder zu der Erde Söhnen
Nur in Bild und Ton ſich ſchicken:
Liebe ſpricht in hellen Blicken,
Liebe denkt in ſüßen Tönen.

A. W. Schlegel.

75.

Siehſt du das Blut, o Rhein,
Das meine Füße röthet?
Vom Opfer iſt's, das ein
Aethiope mir getödtet!

Freiligrath.

(Auch daß in dieſer Strophe die Verſe theils dem fallenden, theils dem ſteigenden Rhythmus angehören, ſcheint nicht gerade Abſicht geweſen zu ſein.)

76.

Iſt der hohe Lenz erſchienen?
Hat die Erde ſich verjüngt?
Die beſonnten Hügel grünen,
Und des Eiſes Rinde ſpringt.
Aus der Ströme blauem Spiegel
Lacht der unbewölkte Zeus;
Milder wehen Zephyrs Flügel;
Augen treibt das junge Reis.

Schiller.

77.

Dich liebt' ich, Ocean! Die höchſte Luft
War mir's als Knabe ſchon, an dir zu hangen.
Gleich deinen Blaſen trug mich deine Bruſt!
Mich trieb zu deiner Brandung das Verlangen,
Daß deiner Fluthen Wonnen mich durchdrangen,

6. Wenn deine Kühle ſchreckend mich genetzt:
Ich ward von dir ein ſüßes Kind, umfangen,
8. Ich hatt' auf dich mein ganz Vertrau'n geſetzt,
Um deine Mähne ſchlang ich meine Hand wie jetzt!

Byron, überſ. von Böttger.

78.

Morgen wird es in der Natur,
Alles athmet erfriſcht und beglückt;
Thau hat jede Blume der Flur,
Hat den Wald und das Feld erquickt.

In dem Dunkel, wie ſchien voll Grauen
Lang mir die Nacht, ohne Himmel und Licht!
Doch du kamſt — o nun laß mich ſchauen
Ewig dein liebliches Angeſicht!

79.

a. Preis dem Geborenen
Bringen wir dar,
Preis der erkorenen
Gläubigen Schaar.

Engel mit Lilien
Stehn im Azur,
Fromme Vigilien
Singt die Natur:

Der den kriſtallenen
Himmel vergaß,
Bringt zu Gefallenen
Ewiges Maß. Platen.

b. Chriſt iſt erſtanden!
Freude dem Sterblichen,
Den die verderblichen,
Schleichenden, erblichen
Mängel umwanden!

Chriſt iſt erſtanden!
Selig der Liebende,
Der die betrübende,
Heilſam' und übende
Prüfung beſtanden! Göthe.

c. Roſen, ihr blendenden
Balſam verſendenden!
Flatternde, ſchwebende,
Heimlich belebende,
Eilet zu blühn! Derſelbe.

80.

Der Sturm der Natur war dem Sturme der Menſchen gewicher,
Von Schauer gefeſſelt, verhielten die Lüfte den Athem.

Max Waldau.

81.

1. Hektor ſprach's, und reichte ſodann mit der Hand nach dem Söhnlein.
2. Aber zurück an den Buſen der ſchönumgürteten Amme
3. Schmiegte ſich ſchreiend das Kind, vor dem Anblick bebend des Vaters,
4. Mächtig geſchreckt von dem blanken Geſchmeid' und dem wallenden Roßſchweif,
5. Der ihm herab von der Kuppe des Helms gar ſchrecklich entwehte.
6. Und da lachte der Vater zugleich und die würdige Mutter.
7. Alsbald nahm ſich vom Haupte den Helm der erhabene Hektor,
8. Legte ſodann zur Erde den hellumfunkelten nieder.
9. Aber nachdem er geküßt ſein Kind und gewiegt in den Armen,
10. Rief er empor, laut betend, zu Zeus und den übrigen Göttern:
11. Zeus, und ihr übrigen Götter, o laßt mein theueres Kind da
12. Auch ſo werden, wie Ich, in dem Volk vorſtrahlen der Troer,
13. Auch ſo ſtark an Gewalt, und Ilios mächtig beherrſchen!
14. Ja, man ſage dereinſt: der iſt weit über den Vater!
15. Wenn er vom Kampf heimkehrt und des niedergeſtoßenen Feindes
16. Blutige Rüſtung trägt! deß freue ſich herzlich die Mutter!
17. Alſo der Held, und reichte das Kind der geliebten Gemahlin
18. Dar in dem Arm. Sie drückt es ſogleich an den duftenden Buſen,
19. Lächelnd mit Thränen im Blick. U. ſ. w.

Homer, Ilias, überſ. von Wiedaſch.

(Mangelhafte Meſſungen [Accentverſchiebungen ꝛc.] finden wir hier nur im 1ſten Fuß des 6ten, im 1ſten des 7ten, im 4ten des 12ten, im 3ten und 4ten des 14ten und im 2ten des 15ten Verſes. An einigen Stellen der Wiedaſch'ſchen Ilias gewahrten wir auch noch andere kleine Verſtöße, z. B. Trochäen im fünften Fuß u. ſ. w.

82.

Es iſt mein Herz ein kleines Haus,
Mitten, mitten im Walde;
Viel Vöglein fliegen wohl ein und aus,
Wohl über Flur und Halde. C. Siebel.

83.

„Mag altrömiſche Kraft ruhen im Aſchenkrug, ſeit Germania ſich löwenbeherzt erhob; dennoch, ſiehe, verräth manche behende Form Roms urſprüngliche Seele; Roms Jüngling ſeh' ich, um den ſtäubte des Uebekampfs Marsfeld, oder getheilt ſchäumte die Tiber, der voll kriegsluſtigen Sinns, gegen Cherusker ſelbſt, wurfabwehrende Schilde trug.“ —

(Wer erkennt in diesen allerdings klangvollen Sätzen einen Versrhythmus? Und doch sollen es zwei besonders musterhafte Strophen sein, — zwei Strophen, deren jede dem vom Verfasser selbst darüber gesetzten asklepiadeischen Metrum ganz genau entsprechen soll! Man prüfe:)

— — — ∪ ∪ —, — ∪ ∪ — ∪ —
— — — ∪ ∪ —, — ∪ ∪ — ∪ —
— — — ∪ ∪ —, — ∪ ∪ — ∪ —
— — — ∪ ∪ — ∪ —.

1. Mag altrömische Kraft ruhen im Aschenkrug,
2. Seit Germania sich löwenbeherzt erhob;
3. Dennoch, siehe, verräth manche behende Form
4. Roms ursprüngliche Seele; Roms

5. Jüngling seh' ich, um den stäubte des Uebekampfs
6. Marsfeld, oder getheilt schäumte die Tiber, der
7. Voll kriegsluftigen Sinns, gegen Cheruskerʼs selbst,
8. Wurfabwehrende Schilde trug.

Platen.

(Der Rhythmus überhaupt und das asklepiadeische Metrum erforderten, daß in jedem dieser Verse der Anfangs-Spondeus ein fallender sei; er ist aber in Vers 1. und 8. ein unbestimmter oder schwebender, in Vers 4. und 7. ein steigender, — wodurch zugleich die Arsis des nachfolgenden Daktylus zu viel an Ton verliert. — In Vers 2. offenbar, und mit etwas weniger Entschiedenheit auch in Vers 3. und 5., erblicken wir statt des Anfangs-Spondeus blos einen Trochäus, was wenigstens nicht dem vorgedruckten Schema entspricht. Ueberhaupt besteht der 2te Vers [da auch das Wörtchen „sich" hier viel zu wenig Ton hat, um als schwer gelten zu können], richtig-gelesen, dem Metrum ganz zuwider aus 5 Trochäen und 1 Daktylus, welcher letztere den 4ten Takt einnimmt. Das Verwirrendste aber ist, daß gegen alle vernünftige Regel nicht nur der 4te, 5te und 6te Vers, sondern sogar auch die erste Strophe ganz ohne logische Pause schließt, wogegen vor der kleinen und unbestimmten Schlußsilbe des 6ten Verses eine fast eben so sehr den Rhythmus störende Interpunktion steht.)

84.

Das höchste Wunder unter allen,
Das Meisterwerk in Raum und Zeit:
Das ist das Herz in seinem Wallen,
Das Herz in seiner Trunkenheit.

Schmidt von Lübeck.

85.

Der steht nimmer im Gefechte,
Dem von morschem Holz die Lanze;
Und des Ringers lahme Rechte
Nimmer greift zum Siegeskranze.

v. Strachwitz.

86.

Und so saß er, eine Leiche,
Eines Morgens da;
Nach dem Fenster noch das bleiche,
Stille Antlitz sah.

Schiller.

87.

a. O darum ist der Lenz so schön,
Mit Duft und Strahl und Lied,
Weil singend über Flur und Höhn
So bald er weiter zieht.

Geibel.

b. Bei einem Wirthe wundermild,
Da war ich jüngst zu Gaste;
Ein goldner Apfel war sein Schild,
An einem langen Aste.

Uhland.

c. Dich lieb' ich innig, dich lieb' ich heiß,
Mein goldgelockter Knabe:
Und doch — der ewige Gott verzeih's! —
Ich wollte, du lägst im Grabe!

Ad. Schults.

88.

Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein, —
Ob sie wie gier'ge Raben
Sich heiser darnach schrein!

N. Becker.

89.

O Trost der Welt, du stille Nacht!
Der Tag hat mich so müd' gemacht,
Das weite Meer schon dunkelt:
Laß ausruhn mich von Lust und Noth,
Bis daß das ewige Morgenroth
Den stillen Wald durchfunkelt!

v. Eichendorff.

90.

a. Schweigend in der Abenddämm'rung Schleier
Ruht die Flur, das Lied der Haine stirbt; —
Nur, daß hier im alternden Gemäuer
Melancholisch noch ein Heimchen zirpt.

Matthisson.

b. Schwermuthsvoll und dumpfig hallt Geläute
Vom bemoosten Kirchenthurm herab.
Väter weinen, Kinder, Mütter, Bräute,
Und der Todtengräber gräbt ein Grab.

Hölty.

c. Aus des Frühlings warmen, weichen Armen
Riß das schnelle Unglück ohn' Erbarmen
Ihn hinunter in das tiefe Meer.
Ueber ihm und seinen Jugendträumen
Seht ihr nun die kalten Wogen schäumen;
Seine Heimath grüßt er nimmer mehr.

Lenau.

91.

Weh' den verlorenen
Irdischgeborenen,
Die im Gewirr nicht
Gottwärts sich heben, —
Nur einem Irrlicht
Widmen ihr Streben!
Schnell wie der Märzschnee
Schmilzt ihre Wonne;
Aber ihr Herzweh
Trotzet der Sonne.

Heil den erkorenen
Geistiggeborenen!
Mangeln der Spur nicht
Je auf den Wegen, —
Wandeln dem Urlicht
Muthig entgegen.
Haben sie meist auch
Kreuz hier und Schmerzen,
Macht doch der Geisthauch
Heiter die Herzen. (Vorhofklänge.)

92.

a. Wodurch ist Schiras wohl, die Stadt,
Berühmt mit Rosf' und Wein geworden?
Wodurch berühmt der Roknabad,
Berühmt Mosella's Hain geworden?

85.

Der steht nimmer im Gefechte,
Dem von morschem Holz die Lanze;
Und des Ringers lahme Rechte
Nimmer greift zum Siegeskranze.

v. Strachwitz.

86.

Und so saß er, eine Leiche,
Eines Morgens da;
Nach dem Fenster noch das bleiche,
Stille Antlitz sah.

Schiller.

87.

a. O darum ist der Lenz so schön,
Mit Duft und Strahl und Lied,
Weil singend über Flur und Höhn
So bald er weiter zieht.

Geibel.

b. Bei einem Wirthe wundermild,
Da war ich jüngst zu Gaste;
Ein goldner Apfel war sein Schild,
An einem langen Aste.

Uhland.

c. Dich lieb' ich innig, dich lieb' ich heiß,
Mein goldgelockter Knabe:
Und doch — der ewige Gott verzeih's! —
Ich wollte, du lägst im Grabe!

Ad. Schults.

88.

Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein, —
Ob sie wie gier'ge Raben
Sich heiser darnach schrein!

N. Becker.

89.

O Trost der Welt, du stille Nacht!
Der Tag hat mich so müd' gemacht,
Das weite Meer schon dunkelt:
Laß ausruhn mich von Lust und Noth,
Bis daß das ewige Morgenroth
Den stillen Wald durchfunkelt!

v. Eichendorff.

90.

a. Schweigend in der Abenddämm'rung Schleier
Ruht die Flur, das Lied der Haine ſtirbt; —
Nur, daß hier im alternden Gemäuer
Melancholiſch noch ein Heimchen zirpt.

Matthiſſon.

b. Schwermuthsvoll und dumpfig hallt Geläute
Vom bemoosten Kirchenthurm herab.
Väter weinen, Kinder, Mütter, Bräute,
Und der Todtengräber gräbt ein Grab.

Hölty.

c. Aus des Frühlings warmen, weichen Armen
Riß das ſchnelle Unglück ohn' Erbarmen
Ihn hinunter in das tiefe Meer.
Ueber ihm und ſeinen Jugendträumen
Seht ihr nun die kalten Wogen ſchäumen;
Seine Heimath grüßt er nimmer mehr.

Lenau.

91.

Weh' den verlorenen
Irdiſchgeborenen,
Die im Gewirr nicht
Gottwärts ſich heben, —
Nur einem Irrlicht
Widmen ihr Streben!
Schnell wie der Märzſchnee
Schmilzt ihre Wonne;
Aber ihr Herzweh
Trotzet der Sonne.

Heil den erkorenen
Geiſtiggeborenen!
Mangeln der Spur nicht
Je auf den Wegen, —
Wandeln dem Urlicht
Muthig entgegen.
Haben ſie meiſt auch
Kreuz hier und Schmerzen,
Macht doch der Geiſthauch
Heiter die Herzen. (Vorhofklänge.)

92.

a. Wodurch iſt Schiras wohl, die Stadt,
Berühmt mit Roſ' und Wein geworden?
Wodurch berühmt der Roknabad,
Berühmt Moſella's Hain geworden?

Nicht ihre Schönheit war der Grund, —
Viel Schöneres auf Erden gibt es —
Sie sind berühmt durch dein Gedicht,
Durch dich, Hafis, allein geworden!

Das Bonzenthum hast du gestürzt,
Und Chiras Ruhm hast du gegründet —
Es ist durch dich das Kleine groß,
Durch dich das Große klein geworden!

Verherrlicht hast du Stadt und Hain,
Verschönt den Strom und seine Ufer —
Durch dich ist jeder Stein der Stadt
Zu einem Edelstein geworden!

— — — — — — —

So soll durch alle Lande nun,
O Sangesheld, dein Lied ertönen, —
Für alles schöne Sein und Thun
Ist es ein Wiederschein geworden!

— — — — — — —

Fr. Bodenstedt.

b. Wenn dermaleinst des Paradieses Pforten
Den Frommen zur Belohnung offen stehn,
Und buntgeschaart die Menschen aller Orten
Davor in Zweifel, Angst und Hoffen stehn:
Werd' ich allein u. s. w.

Derselbe.

c. **Ghasel und deutscher Reim.**

„Ghasele, Kind aus fernen Morgenfluren,
Was irrst du hier im kühlen Abendland?
Wohl folgt mit Staunen hier man deinen Spuren,
Doch sind die Herzen nicht dir zugewandt:
Es wünscht der Deutsche, daß ihm deutsch gedichtet werde."

„„Ja, fremd hier bin ich, könnt' euch immer fehlen,
Doch ist der schönste deutsche Sohn mir hold:
Der deutsche Reim will sich mit mir vermählen,
Und hoff' ich, daß ihr noch mich achten sollt.
Ich mag nicht denken, daß auf mich verzichtet werde.

Es sprach der deutsche Reim zu mir: „Hier bin ich;
Komm, fremdes Kind, in meinen deutschen Arm!"
Der deutsche Reim, er ist so innig, minnig,
Es ward mein Herz an seinem Herzen warm.
Wie sehnlich wünsch' ich, daß er mir verpflichtet werde!

Der Occident und Orient im Bunde,
Die Inhaltstiefe und die Formenzier:
Mich deucht, das ist ein Großes doch im Grunde, —
Und sei's auch nur in eurem Reim und mir.
Drum wollt' nicht hindern, daß der Bund errichtet werde!

Ich will mich kleiden gern nach euren Sitten,
Nur laßt mir meinen reichen Federhut!
Ich will auch schreiten gern nach euren Schritten,
Nur laßt mir meinen frohen, frischen Muth!
Gern füg' ich mich, wenn ich nur nicht vernichtet werde!

Ihr strittet oft darüber, ob der krasse,
Der prächtig-reiche Reim des Morgenlands
Für eure binnen-schöne Dichtung passe:
Ich hoffe fast, daß dieser Streit nun ganz
Durch unsern Bund beschwichtet und geschlichtet werde.

Zwar kann nicht jeder eurer vielen Dichter
Den Reimschmuck schmieden, den ich hergebracht; —
Verlangt ihr den, wird Mancher im Gelichter
Zur Kunst der Künste sagen: „Gute Nacht!"
Doch schadet's, daß gelichtet und gesichtet werde?""

Der Verfasser der Vorhofklänge.

93.

An den Rhein? an den Rhein? zieh' nicht an den Rhein,
Mein Sohn, ich rathe dir gut;
Da geht dir's Leben zu lieblich ein,
Da blüht dir zu freudig der Muth.

Simrock.

94.

Welch ein wonniges Träumen
Schwebt auf Wald und Flur!
Rings in duftigen Träumen
Wirkt die milde Natur.

Mosen.

95.

Seitdem die Luft der Reiselust — mir hatte geschwellt das Herz in der Brust, — daß ich, wie der Wind des Zufalls hauchte, — hier auf- und dort untertauchte, — und that, als ob ich nie mehr die Heimath brauchte; — jedes fremden Stromes Wasser trinkend, — mit jeder fernen Steppe Staub mich schminkend, — und in jedem Welttheil — spannend mein Zeltseil, — so weit als wächst die Dattel, — und man kennt den arabischen Sattel, — von Ferghane — bis Ghane, — von dem Tiger — bis zum Niger: — da legt' ich einst, wie das Glück beschied, — meine

Barke an zu Barke 'id. — Es war eben die ſchöne Jahrzeit, — der Vögel Sing- und Paarzeit, — des kahlgeſchornen Haines Wiederbehaarzeit. — Doch die Gärten mit den grünen Aeſten, — und die Straßen mit den ſchönen Paläſten, — die Plätze mit den ſpringenden Bronnen — und der Lenz mit den umringenden Wonnen, — hatten für Augen und für Ohren — ihres Zaubers einen Theil verloren, — weil eben mit dem Frühlingsfeſtmond — war zuſammengefallen der Faſtenmond. U. ſ. w.

(„Ferghane und Ghane", „Feſtmond und Faſtenmond" können wir ſelbſtredend nicht als wirkliche Reime gelten laſſen.)

96.

Diego Lainez ſaß in Trauer
Ob des reichen Hauſes Schande,
Das Inigo, das Abarca
Ueberſtrahlt an Glanz und Adel.

Und er ſieht, daß ihm gebreche
Kraft und Macht für ſeine Rache,
Die der hochbetagte Greis
Nicht mehr kann ſich ſelbſt verſchaffen.

Da verſchmäht er alle Speiſe,
Kann bei Nacht nicht ruhen, ſchlafen,
Nicht den Blick vom Boden wenden,
Aus dem Haus zu gehn nicht wagen.

Noch mit ſeinen Freunden ſprechen,
Denen er nicht gönnt die Sprache,
Da er fürchtet, ſie beleid'ge
Sein von Schmach belad'ner Athem.

Wie er ſitzt mit ſchwerem Herzen,
Brütend ob des Schimpfes Makel,
Kommt ihm, zu verſuchen endlich
Noch ein Mittel, der Gedanke.

Seine Söhne läßt er rufen,
Läßt kein Sterbenswörtchen fallen,
Bei der edlen zarten Rechte
Faßt er alle nach einander, — U. ſ. w.

Aus Duttenhofers Ueberſetzung des Cid.

(Auch im Spaniſchen zieht ſich meiſt ein und derſelbe Aſſonanzklang durch eine ganze Romanze ꝛc. hindurch, immer einen Vers überſpringend.)

97.

Im Liede ſchweben
Vergangene Tage
Verjüngt herauf;
Im Liede leben
So Luſt wie Klage
Verklärt uns auf.

E. Seippel.

98.

a. War's Unrecht, an dem Gaukelſpiele mich
Der königlichen Hoffnung zu ergötzen?

b. Noch einen reiche mir aus Lethe's Fluthen,
Den letzten kühlen Becher der Erquickung!

Göthe, Iphigenie.

99.

Eilende Wolken! Segler der Lüfte!
Wer mit euch wanderte! Wer mit euch ſchiffte!

Schiller, M. Stuart.

100.

Die Ringe — Spiele nicht mit mir! — Ich dächte,
Daß die Religionen, die ich Dir
Genannt, doch wohl zu unterſcheiden wären.

Leſſing, Nathan.

101.

a. Und wenn du nun durch deutſche Gauen wall'ſt,
Und ſiehſt die Burgen glänzen auf den Höh'n,
Und ſiehſt die Ritter reiten durch das Thal,
Und hörſt des Jagdhorns Klänge durch den Wald,
Und ſiehſt das Feuer brennen auf den Höh'n,
Und ſiehſt die Kinder ſpielen vor der Thür:
Muß du nicht ſchamroth werden vor dir ſelbſt,
Daß du ſo leblos durch das Leben gehſt?

Uhland.

b. (Und) er hört's mit ſtummem Harme,
Reißt ſich blutend los,
Preßt ſie heftig in die Arme,
Schwingt ſich auf ſein Roß,
Schickt zu ſeinen Mannen allen
Nach dem Lande Schweiz. Schiller.

102.

a. Auferſtehn, ja auferſtehn wirſt du,
Mein Staub, nach kurzer Ruh! Klopſtock.

b. . . . . Laß mich weinen,
An deinem Herzen heiße Thränen weinen,
Du einz'ger Freund. Ich habe Niemand, — Niemand,
Auf dieser großen, weiten Erde Niemand.
So weit das Scepter meines Vaters reicht,
So weit die Schifffahrt unsre Flaggen sendet,
Ist keine Stelle, — keine, — keine, wo
Ich meiner Thränen mich entlasten darf,
Als diese. . . . . .

Schiller, Don Carlos.

c. Und immer höher schwoll die Fluth,
Und immer lauter schnob der Wind,
Und immer tiefer sank der Muth.

Bürger.

103.

Bedenk', auf ungetreuen Wellen —
Wie leicht kann sie der Sturm zerschellen! —
Schwimmt deiner Flotte zweifelnd Glück!

Schiller.

104.

Seh'n wir nicht aus, wie aus Einem Span?
Stehn wir nicht gegen den Feind geschlossen,
Recht wie zusammengeleimt und gegossen?
Greifen wir nicht, wie ein Mühlwerk flink,
In einander auf Wort und Wink?

Schiller, Wallenstein.

105.

Du schläfst auf weichen Betten, ich schlaf' auf weichem Klee,
Du siehest Dich im Spiegel, ich mich in stiller See:
Du wohnst in bangen Mauern, ich wohn' auf freier Flur,
Dir malt die Kunst den Frühling, mir malt ihn die Natur.

Ewald.

106.

a. Wie kleine Schritte geht ein so großer Lord.
b. Da kömmt sie, — den Christus in der Hand, die Hoffart und die Weltlust in dem Herzen.

Schiller, M. Stuart.

c. Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß,
Verliebtem Haß, erquickendem Verdruß! Göthe.

107.

Man weiß, um welcher Tugend willen
Anna von Boleyn das Schaffot bestieg.

Schiller.

108.

a. Nicht eine Welt in Waffen fürchtet sie.

Schiller.

b. Sieh! Feinde, deren Last die Hügel fast versinken,
Den Erdkreis beben macht,
Ziehn gegen dich; —
Das Wasser fehlt, wo ihre Rosse trinken.

Kleist.

109.

a. O die Verhaßte, die mir all dies Weh bereitete!
b. Frommer Stab! O hätt' ich nimmer
Mit dem Schwerte dich vertauscht!
Hätt' es nie in deinen Zweigen,
Heil'ge Eiche, mir gerauscht!
c. Ich rette dich, ich will es, doch, so wahr Gott lebt, ich will dich auch besitzen!

Schiller.

d. Daß du statt Hosianna den Fluch des Ewigen hörtest!
Daß die Stimme des Donners dir im bebenden Ohre
Statt des Triumphton's erschalle! Klopstock.

110.

Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Uebel größtes aber ist die Schuld!

Schiller.

111.

a. Sie füllet mit Schätzen die duftenden Laden,
Und dreht um die schnurrende Spindel den Faden,
Und sammelt im reinlich geglätteten Schrein
Die schimmernde Wolle, den schneeigen Lein.

Schiller.

b. Heraus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heilgen, dichtbelaubten Hains,
Tret' ich mit jenem schauernden Gefühl, u. s. w.

Göthe.

112.

a. Es lächelt der See, er ladet zum Bade.
b. Da kommt der Lenz, der schöne Junge,
Den Alles lieben muß,
Herein mit einem Freudensprunge
Und lächelt seinen Gruß;
Und schickt sich gleich mit frohem Necken
Zu all den Streichen an,
Die er auch sonst dem alten Recken,
Dem Winter angethan.

Lenau.

113.

Kennst du das Land, wo die Citronen blüh'n,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glüh'n,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrthe still, und hoch der Lorbeer steht?

Göthe.

114.

a. Auf den Stapel schüttet die Ernten der Erde der Kaufmann, —
Was dem glühenden Strahl Afrika's Boden gebiert,
Was Arabien kocht, was die äußerste Thule bereitet.

Schiller.

b. Von der Freiheit gesäugt, wachsen die Künste der Lust:
Mit nachahmendem Leben erfreut der Bildner die Augen,
Und vom Meißel beseelt, redet der fühlende Stein;
Leicht wie der Iris Sprung durch die Luft, wie der Pfeil von der Sehne,
Hüpfet der Brücke Joch über den brausenden Strom.

Derselbe.

115.

a. Nachtigall und Lerche singen
Euch der Liebe selig Loos. Schiller.

b. Tausend fleiß'ge Hände regen,
Helfen sich in munterm Bund,
Und in feurigem Bewegen
Werden alle Kräfte kund.
Meister rührt sich und Geselle
In der Freiheit heil'gem Schutz. Schiller.

116.

a. So weit das Scepter meines Vaters reicht.

Schiller.

b. Suchet der Scheunen gefüllte Räume
Und den Speicher von Segen gebogen.

Schiller.

117.

a. Am Himmelsantlitz wandelt ein Gedanke,
Die düstre Wolke dort, so bang, so schwer.

Lenau.

b. Beschränkt der Rand des Bechers einen Wein,
Der brausend wallt und schäumend überschwillt?

Göthe, Tasso.

c. Er grub mit Flammenschrift in uns des Lasters Scheu,
Und ihren Nachgeschmack, die bittre Kost der Reu.

Haller.

118.

a. Urplötzlich ſah ich Felſen in Geſtalten
Auſoniſcher Paläſte ausgehöhlt;
Der Pyrrha Kinder ſtehn umher, dem kalten
Geburtsſtein halb noch gleich und halb beſeelt.
Ramler.

b. O Fluch dem Tag, da dieſes Landes Küſte
Gaſtfreundlich dieſe Helena (— Maria Stuart —)
empfing! Schiller.

119.

a. Da droben ſaß auf Hammerſtein
Das ſchönſte Paar am ganzen Rhein. Simrock.

b. Jung Siegfried war ein ſtolzer Knab,
Ging von des Vaters Burg herab;
Wollt' raſten nicht in Vaters Haus,
Wollt' wandern in alle Welt hinaus. Uhland.

c. Ein Wanderburſch, mit dem Stab in der Hand,
Kommt wieder heim aus dem fremden Land.
Sein Haar iſt beſtäubt, ſein Antlitz verbrannt;
Von wem wird der Burſch wohl zuerſt erkannt?
Vogl.

120.

a. Die Eſſe dampft; es raſſeln die Maſchinen,
Im Sonnenglaſt wiegt ſich ein ſchlanker Dom.
Und windesſchnell trägt über Eiſenſchienen
Der Dampf daher der Völker lauten Strom.
G. Reinhart (Neuhaus).

b. Die Blumen weinten in der Maiennacht
Um des geſchiednen Tages ſüße Wonne.
Der Morgen kam: O ſieh die Thränenpracht!
Zu Diamanten ſchuf ſie um die Sonne.
E. Rittershaus.

121.

Ich bin vom Berg der Hirtenknab',
Seh' auf die Schlöſſer all herab.
Die Sonne ſtrahlt am erſten hier,
Am längſten weilet ſie bei mir.
Ich bin der Knab' vom Berge. (Refrain.)
Uhland.

122.

a. Freund, wie viele Schmerzen pein'gen, die man, ach, vergebens trägt,
Die man ſelbſt noch in der ſchönſten Zeit des ird'ſchen Strebens trägt:

Muß ich denn so spät erfahren, prüfen manches Labyrinth,
Daß sich nur an deinem Busen das Gewicht des Lebens trägt.
Platen.

(In der Mitte des zweiten Verses fehlt die Diäreſe.)

b. O sei auf Gottes heller Welt kein trüber Gast!
Mach' Schande nicht dem milden Herren, den du hast:
Zeig' in Geberd' und Wort und Blick, daß dem du dienst,
Der sagt: Mein Joch ist sanft, und leicht ist meine Last!
Rückert.

123.

Sonnenuntergang!
Schwarze Wolken ziehn.
O wie schnell und bang
Alle Winde fliehn! Lenau.

124.

Freiheit, die ich meine,
Die mein Herz erfüllt, —
Komm mit deinem Scheine,
Süßes Engelsbild! Schenkendorf.

125.

Rose, Meer und Sonne,
Sind ein Bild der Liebsten mein,
Die mit ihrer Wonne
Faßt mein ganzes Leben ein. Rückert.

126.

Lieblich war die Maiennacht;
Silberwölklein flogen,
Ob der holden Frühlingspracht
Freudig hingezogen. Lenau.

127.

Was wir bergen
In den Särgen,
Ist das Erdenkleid.
Was wir lieben,
Ist geblieben,
Bleibt in Ewigkeit. C. Pfeilschmidt.

128.

Laß mich ruhen, laß mich träumen,
Wo die Abendwinde
Linde
Säuseln in den Blüthenbäumen, —

Wo der Nachtigallen
Lieder
Wieder
In der Zweige Dämm'rung ſchallen!

Hoffmann v. Fallersleben.

129.

a. Durch den Wald, den dunklen, geht
Holde Frühlingsmorgenſtunde,
Durch den Wald vom Himmel weht
Eine leiſe Liebeskunde. Lenau.

b. Durch die Wälder ſtreif' ich munter,
Wenn der Wind die Stämme rüttelt
Und mit Raſcheln bunt und munter
Blatt auf Blatt herunterſchüttelt.

F. v. Sallet.

130.

Hoffe, Du erlebſt es noch,
Daß der Frühling wiederkehrt;
Hoffen alle Bäume doch,
Die des Herbſtes Wind verheert,
Hoffen mit der ſtillen Kraft
Ihrer Knospen winterlang,
Bis ſich wieder regt der Saft,
Und ein neues Grün entſprang. Rückert.

131.

Aus des Meeres tiefem, tiefem Grunde
Klingen Abendglocken dumpf und matt,
Uns zu geben wunderbare Kunde
Von der ſchönen alten Wunderſtadt.

W. Müller.

132.

Nächtlich am Buſento liſpeln bei Concenza dumpfe Lieder,
Aus den Waſſern ſchallt es Antwort, und in Wirbeln klingt es wieder. Platen.

133.

Mähnen flattern durch die Büſche; tief im Walde tobt der Kampf.
Hörſt du aus dem Palmendickicht das Gebrüll und das Geſtampf?
Steige mit mir auf den Teekbaum! Leiſe! daß des Köchers Klingen
Sie nicht aufſchreckt! Sieh den Tiger mit dem Leoparden ringen!

Freiligrath.

134.

Und ſingend einſt und jubelnd durchs alte Erdenhaus
Zieht als der letzte Dichter der letzte Menſch hinaus.

A. Grün.

135.

Es war bei einem Zapfer
Im Weichbild Rotterdams,
Da becherten ſie tapfer
In Federhut und Wamms.

Freiligrath.

136.

a. Glaube verwandelt ſich dort in Schauen oder in Grauen;
Aber die Liebe ſie bleibt Lieb' ins Unendliche fort.

b. Wäre ſo ſchön deiner Worte Getön, als ſpräch ſie ein Engel:
Ohn' ein liebendes Herz wärſt du ein klingendes Erz.

c. Herr, als Du ſpracheſt „Es werde!" — da wurden Himmel und Erde;
Alles, was wurde, verſinkt — ſo, wie dein Finger nur winkt!

(Vorhofklänge.)

137.

Als ich ein Knabe noch war, ſeufzt' ich: „O wär' ich ein Mann!"
Ach, und mich deuchte, die Zeit führe mit Schneckengeſpann.
Jetzt, da zum Mann ich gereift, ſeufz' ich: „O wär' ich noch jung!"
Ach, und die Räder der Zeit rollen im raſcheſten Schwung.
Bald wohl ſteh' ich — wie bald? — ſchauernd am dunkelſten Thor; —
Gott, zu erneueter Fahrt ruf' aus der Gruft mich hervor!

(Vorhofklänge.)

138.

Es gibt wohl Manches, was entzücket,
Es gibt wohl Vieles, was gefällt:
Der Mai, der ſich mit Blumen ſchmücket,
Die güld'ne Sonn' im blauen Zelt.
Doch weiß ich Eins, das ſchafft mehr Wonne,
Als jeder Glanz der Morgenſonne,
Als Roſenblüth' und Lilienreis;
Das iſt, getreu im tiefſten Sinne,
Zu tragen eine fromme Minne,
Davon nur Gott im Himmel weiß.

Geibel.

139.

Spring' an, mein Wüſtenroß aus Alexandria!
Mein Wildling! — ſolch ein Thier bewältiget kein Schah,
Kein Emir, und was ſonſt in jenen
Oeſtlichen Ländern ſich in Fürſtenſätteln wiegt; —
Wo donnert durch den Sand ein ſolcher Huf? wo fliegt
Ein ſolcher Schweif? wo ſolche Mähnen?
Wie es geſchrieben ſteht, ſo iſt dein Wiehern: ha!
Ausſchlagend, das Gebiß verachtend ſtehſt du da;

Mit deinem losen Stirnhaar buhlet
Der Wind; dein Auge blitzt, und deine Flanke schäumt —
Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet!

Freiligrath.

(„Oestlichen" — ∪ ∪ statt ∪ — ∪.)

140.

Wir schelten es nicht, will Einer die Welt und die weltlichen Dinge verpönen;
Doch wer anschaut die Gebilde der Kunst, geh' unter im Geiste des Schönen!
Ein Pedant, den nichts zu begeistern im Stand, armselig steht er und einsam;
Zwar hat er vielleicht mit den Thieren den Fleiß, doch nichts mit den Menschen gemeinsam.

Platen.

(Accentverschiebungen finden sich auch hier, besonders in den 2 ersten Füßen des 2. Verses.)

141.

Da gießt unendlicher Regen herab,
Von den Bergen stürzen die Quellen,
Und die Bäche, die Ströme schwellen;
Und er kommt ans Ufer mit wanderndem Stab, —
Da reißet die Brücke der Strudel hinab,
Und donnernd sprengen die Wogen
Des Gewölbes krachende Bogen.

Schiller

142.

Und sinken Völker in des Verderbens Schlund,
Der Satz des Elends bleibt auf des Bechers Grund,
So oft ihn auch im Strafgerichte
Schmettert in Scherben die Weltgeschichte.

Gottschall.

143.

Hier im stillen Thal an der Bergeshalde,
Friedlich rings bekränzt vom verschwieg'nen Walde,
Wo der Schilf im Teich, wenn der Abend düstert,
Träumerisch flüstert.

Gottschall.

144.

Um die Wipfel des Parks dämmert des Mondes Strahl,
Tief im Schweigen gehüllt schlummert das Schattenthal.
Sturmes Wüthen hat Blüthen
Hingestreut in den Staub zumal.

Nach Gottschall.

145.

Wenn der Erde Todten einſt erſtehen,
Auferwecket vom Poſaunenſchallen,
Und hervor aus ihren Gräbern gehen:

O wie wird's den Glaubensſtarken allen,
Die ſich hier ſo oft und heiß befehden,
Dann wie Schuppen von den Augen fallen!

Iſt es doch die Meinung eines jeden,
Daß nur *ſeines* Glaubens Lehr' alleine
Richtig zeige nach dem Jenſeits-Eden; —

Und dann ſteh'n — im wundervollen Scheine
Majeſtät'ſcher Auferſtehungsſonne —
Dort die Glieder jeglicher Gemeine:

Heide, Jud' und Chriſt, Hetär' und Nonne,
Menſchen jeder Farbe, aller Zonen, —
Angeſichts des Land's der ew'gen Wonne!

Und der Richter, den ſie ſehen thronen,
Fraget *nicht*, was ſie *geglaubt* im Leben,
Demgemäß zu ſtrafen und zu lohnen; —

Nur nach ihren *Thaten*, ihrem *Streben*
Fragt er Alle, nur nach den Beweiſen,
Die von ihrer *Liebe* ſie gegeben.

Die — aus Liebe — Hungernde mit Speiſen,
Nackende mit Kleidern hier verſahen, —
Sie vor allen ſind beglückt zu preiſen:

Ihnen wird der Heiland ſegnend nahen:
Und von ihm auch werden, als die Guten,
Sie des ew'gen Lebens Kron' empfahen.

Doch die *lieblos* wirkten, lieblos ruh'ten,
Wird er — ſei'n ſie Gläub'ge oder Heiden, —
Linkshin weiſen in die ew'gen Gluten. — —

Selber ſagt er's, daß er ſo will ſcheiden.

(Vorhofklänge.)

Poetik.

Die Lehre von den Formen und Gattungen

der

deutſchen Dichtkunſt.

Entworfen von

Dr. Ernſt Kleinpaul.

Sechste,

von Freundeshand verbeſſerte und vermehrte Auflage.

Zweiter Theil.

Die Dichtungsarten.

Barmen, 1868.

W. Langewieſche's Verlagshandlung.

Inhalt des zweiten Theils.

Die Dichtungsarten.

Seite

Einleitung, Theilungen der Poesie nach ihrem Wesen. 3

Subjective und objective, sentimentale und naive Poesie §. 1. 2. Classische, romantische und moderne Poesie §. 3. Poesie der directen und der indirecten Idealisirung §. 4. Geistliche und weltliche, ernste und scherzhafte Poesie §. 5. Lyrische, epische und dramatische Poesie §. 6. 7. Didactische und beschreibende Poesie §. 8.

Erster Abschnitt. Lyrische Poesie. 23

Begriff und Wesen §. 10 — 12. Eintheilung §. 13. I. Das Lied §. 14—26.; (subjectiv-individuelle, objectiv-individuelle und gesellschaftlich ernste und komische und weltliche Lieder §. 18—20. Liebes-, Freundschafts-, Trink-, Wander-, Handwerks- und Standeslieder §. 21. 22. Vaterlands-, Freiheits-, Kriegs- und politische Lieder §. 23. Naturlieder §. 24. Volkslieder §. 25.) II. Die Ode §. 27 — 31. III. Die Hymne §. 32 — 36. IV. Die lyrische Rhapsodie §. 37. V. Der Dithyrambus §. 38—40. VI. Das lyrische Lebensbild §. 41. VII. Das Bardiet §. 42. VIII. Die Cantate §. 43—45. IX. Die Elegie §. 46—49. X. Die Heroide §. 50. 51. XI. Das Lehrgedicht §. 52—54. XII. Die Schiller-Gedankenlyrik §. 55. 56. XIII. Das beschreibende Gedicht; Naturgemälde §. 57. XIV. Die Gnome. XV. Das Epigramm §. 60—63. XVI. Die Satire §. 64—69. XVII. Die poetische Epistel §. 70—72.

Zweiter Abschnitt. Epische Poesie. 77

Begriff und Wesen §. 73 — 77. Eintheilung §. 78. I. Die Fabel §. 79 — 83. II. Die Allegorie, Parabel und Paramythie §. 84 — 89. III. Die poetische Erzählung §. 90—92. IV. Die Legende §. 93—95. V. Das Märchen und die Sage §. 96—99. VI. Die Idylle §. 100 — 102. VII. Die Ballade und die Romanze §. 103—109.; (Romaneske, Märe, Erzählende Rhapsodie §. 107.) VIII. Das Epos §. 110 — 124.; (Epopöe, heroisches, classisches Epos, National-Epopöe §. 116—119; romantisches Epos §. 120. 121.; kleineres historisches, bürgerliches und idyllisches Epos §. 122.; religiöses Epos §. 123.; komisches Epos §. 124.) IX. Der Roman und die Novelle §. 125—135.; (Stoff- und Tendenzromane §. 127.; historische Romane §. 128.; philosophische und Zeitromane §. 129.; sentimentale, humoristische,

Seite

satirische, Hof-, Kriegs-, Salon-, Künstler-, See- und Reise-, Familien-, Volks-, Ritter-, Räuber- ꝛc. Romane §. 130.; Novelle §. 132.; Geschichte des Romans und der Novelle §. 133.)

Dritter Abschnitt. Dramatische Poesie. 136

Begriff und Wesen, Zusammenhang mit dem Theater, allgemeine Bestandtheile ꝛc. §. 136—155. I. Die Tragödie oder das Trauerspiel §. 256—173. (Antike Tragödie §. 158—160.; moderne Schicksalstragödie §. 163.; einfache reine Tragödie, reine Tragödie des besiegten Conflicts §. 165.; einfache Tragödie der Liebe, Tragödie der betrogenen Liebe, Tragödie des siegenden Conflicts, Tragödie der directen positiven Schuld, Tragödie der negativen Schuld, Tragödie der Buße, Tragödie der sittlichen Collision §. 166.; romantische und moderne, heroische, historische und bürgerliche Tragödie, Prinzipien-, und Charakter-Tragödie, philosophische Sitten-Tragödie §. 167.) II. Die Komödie oder das Lustspiel §. 174—181.; (Posse und höheres Lustspiel §. 176.; Charakter- und Intriguenstück §. 177.; phantastisch-idealistisches, bürgerlich-realistisches und historisches Lustspiel §. 178.; Sittenstück, Conversationsstück, Bluette §. 179.) III. Das Schauspiel §. 182—185. IV. Die Oper §. 186; (ernste und komische Oper; Operette, Vaudeville, Intermezzo und Melodram.)

Anhang. 182

Bouts-rimes §. 189. Parodie und Travestie §. 190. Das Räthsel §. 191—193. (Worträthsel, Charade oder Silbenräthsel, Logogryph oder Buchstabenräthsel; Anagramm, Palindrom, Homonyme §. 192.)

Alphabetisches Register zu beiden Theilen. 187—192

Druckfehler-Berichtigung zum Zweiten Theile.

Seite 15. Zeile 2. von unten: statt Carricatur lies Caricatur.
" 16. " 1. " " " finden lies findet.
" 26. " 13. " oben: nach Veranlassung setze ein Komma.
" 64. " 16. " " statt angelgt lies angelegt.
" 66. " 3. " unten: nach verloren setze hinzu: oder vielmehr erweitert.
" 74. " 14. " oben: nach Paul streiche das Komma.
" 86. " 6. " " statt den lies dem.
" 112. " 19. " " statt Form vor lies Ferne von.
" 172. " 16. " " streiche das Wörtchen sie.
" 154. " 4. " " nach wie setze hinzu die.

Zum Ersten Theile ferner:

Seite 51. Zeile 10. von unten: statt Epitritt lies Epitrit.
" 60. " 11. " " statt etwa lies etwas.
" 135. " 19. " " statt Ritonell lies Ritornell.

Von dem Mitverfasser, Umarbeiter und jetzigen Hauptverfasser der gegenwärtigen Poetik erschien in demselben Verlage:

Vorhof-Klänge.

Von

einem Wahrheitssucher.

Verbesserte und vermehrte Auflage.

Elegant geheftet. Preis: 22½ Sgr.
Schön gebunden mit Goldgepräge und Goldschnitt: 1⅙ Thlr.

Anspruchslos und — so weit es ihm möglich war — auch ohne Vorurtheil, wagt sich dieses Werkchen in poetischen Formen an die höchsten Interessen, edelsten Ideen und schwierigsten Fragen der Menschheit: an Gott und Unsterblichkeit, an Zeit, Raum, Stoff, Geist, Ursein, Schöpfung, Leben, Liebe, Herzensfrieden, Willensfreiheit, Geistesstreben, Tugend, Sünde, Tod, Vergeltung, Christus, Christenthum u. s. w. Weit entfernt davon, unsrerseits uns irgend ein Urtheil zu erlauben, bitten wir nur, den hier folgenden Auszügen aus den ihm zu Theil gewordenen öffentlichen Anerkennungen einige Aufmerksamkeit zu schenken und event. sich durch dieselben zur eigenen Prüfung des Werkchens bestimmen zu lassen.

„Zweifel im Glauben und Glaube im Zweifel, redliches Streben und Ringen nach Wahrheit und Versöhnung, männliches Emporstreben zum Höhern und Bessern ist der Grundcharakter dieser Dichtungen, die frisch und kernhaft alle den Stempel des Erlebten und Empfundenen an sich tragen."

Leipziger Illustrirte Zeitung, 1858, Nr. 770.

„Dem Gedicht Philippus Neri S. 131 verdankt das Büchlein es, daß ich es genauer und endlich genau gelesen und dabei eine gute Anzahl tüchtiger Gedichte gefunden habe. Jedem derselben ist mit Absicht eine philosophische Idee, ein Dogma, eine Sentenz ꝛc. zum Grunde gelegt. Wo die Ausführung abstrakt ist wie der Grundgedanke, da haben wir Prosa, trotz Reim und Rhythmus; oft aber ist die Ausführung in echt poetischer Anschaulichkeit gehalten, und das sind Gedichte. Vortrefflich unter diesen sind: S. 120. „Unser Geben", S. 126. „Alles von Gottes Gnaden", S. 62. „Wie die Sonnenblume", S. 48. „Ahasver", dessen Unthat und Bestrafung hier prächtig motivirt ist, S. 66. „Hiob", der frank, frei, frisch und fröhlich besungen ist, S. 92. „Ein Märtyrertod", S. 105. „Nach einem Traume Michel

Angelo's" u. m. a. Es erfreut, daß der Dichter auch Reim und Rhythmus mit Sorgfalt behandelt. Ich bitte den Verfasser mir seinen Namen zu nennen ꝛc."

Th. Colshorn, im Hannover'schen Tagebl., 1858, Nr. 24.

„Es zeigt sich der Verfasser durchgehends als einen Mann, dem es ernstlich um Erforschung der Wahrheit zu thun ist. Sowol philosophische Fragen, wie über das Sein, über Raum und Zeit, als auch insbesondere religiöse Probleme und Prüfung christlicher Dogmen bilden den Inhalt der Gedichte. Mancher hübsche Gedanke zeugt von der geistigen Frische des Verfassers."

Blätter für literar. Unterhaltung, 1857, Nr. 45.

„Mancher hübsche und überraschend wahre Gedanke darin zeugt von der geistigen Frische und dem regen innern Leben des Verfassers."

Europa, 1859, Nr. 47.

„Den Weg, den der Dichter der „Vorhof-Klänge" gewandelt ist, gingen und gehen Tausende, darum werden auch Tausende sich von dem Buche angesprochen fühlen, ihm manche Anregung, manche befriedigende, tröstliche Gedanken, manche fruchtbringende Weisung und Mahnung zu verdanken haben. — — Tief poetisch ist das Gedicht: „Des Menschen Geburt" (S. 34). Hier handelt es sich um die Darstellung eines erhabenen, ewigen Wunders göttlich-menschlichen Lebens, und diese ist dem Dichter mit seltener Schönheit und Wärme der Empfindung gelungen. Als auf den Verfasser bezeichnende und zugleich treffliche Dichtungen weisen wir ferner hin auf die S. 131: „Philippus Neri", S. 141: „St. Augustin", S. 145: „Die Wunder Apollo's", S. 41: „Lieder von Tod und Leben". U. s. w.

Blätter für deutsche Dichtung, 1859, Nr. 15.

„Poetische Schilderungen des Kampfes, durch den ein geistig gesunder Mensch aus Zweifeln allmälig zur Wahrheit sich durchringt. Gedanken und Gefühle, die dabei in seinem Innersten rege wurden, legt er hier in tief empfundenen Poesieen nieder." —

„Während wir in der Tendenz-Lyrik der Gegenwart fast nur die beiden Extreme, reactionärste Frömmelei und völlig glaubenslosen Materialismus, vertreten sehen, ist es erfreulich, hier auf Poesieen zu stoßen, die auf dem Wege der Reflexion, gleich weit entfernt von beiden Parteien, Das darzustellen versuchen, was die Versöhnung zwischen der Materie und dem Geistigen beabsichtigt. Der Verfasser nennt sich einen Wahrheitsucher. So mannichfaltig und verschieden die einzelnen Gedichte dieser Sammlung sind, geht doch durch alle Ein Grundzug, — die Sehnsucht edlen Herzens, das für die durch den forschenden Verstand zertrümmerten Göttergebilde seiner Jugend ein Etwas sucht, das diese nicht nur dem glaubens- und liebebedürftigen Gefühle ersetzt, sondern auch vor der klaren Vernunft bestehen könne. Die Theilnahme Derer, welche

ähnlichen Kampf in sich kämpfen und ähnliche Sehnsucht in sich fühlen, wird deßhalb den „Vorhof-Klängen“ reichlich zu Theil werden.“

Christian Höppl, in der Mittelrheinischen Zeitung.

„Die Gedichte, welche dieses Büchlein enthält, sind nach Form und Inhalt vortrefflich zu nennen. Ihren Inhalt bilden philosophische und religiöse Fragen, welche die Zeit bewegen, so daß sie überall Anklang finden werden. Mag man auch nicht überall mit dem Verfasser einverstanden sein, das Zeugniß wird man ihm gern ertheilen, daß er redlich und besonnen nach Wahrheit gestrebt hat. Seine anspruchlosen, aber tief empfundenen Dichtungen liefern fast auf jeder Seite den Beweis, wie eifrig er gerungen und gesucht. Das Buch ist eine Schnur edler Gedankenperlen, das in unsern Tagen, wo der Materialismus das Geistige zu überwuchern droht, Viele wohlthätig anregend berühren und zum weitern Forschen veranlassen wird.“

Dr. N. Hocker, im Düsseldorfer Journal, 1860, Nr. 66.

„Ein Ringen und Suchen nach ewiger Wahrheit, ein Zweifeln nach rechts und links, und dabei doch eine rechte Religiosität, sind überall zu erkennen. Von den didaktischen Gedichten zählen „Tempelbau“, „Unser Lieben“ und „Unser Geben“ zu den besten; unter den Parabeln nennen wir: „Ritt nach dem Abendroth“, „Königs Ohnmacht“, „Philippus Neri“, „St. Augustin“. Die zweifelnden Anmerkungen oder Bezüge auf seine eigene Anschauung, welche der Verfasser verschiedenen Gedichten beifügt, sind durch Idee und Anlage des Ganzen gerechtfertigt.“

Adolf Stern, in der Abendzeitung, 1857.

„Ein Büchlein, dessen religiös-philosophische Tendenz viel Wahres und viel Treffendes enthält, wie Levin Schücking von ihm rühmt; — — es hat oft eine Kühnheit der Anschauung, die frappirt und im Innersten packt, — keck aufgegriffene Einfälle und Gestalten, welche uns eine ringende Gigantenkraft zeigen.“

Feodor Wehl's Jahreszeiten, 1859, Juni.

„Es ist sehr viel redlicher Wille, eine große Aufrichtigkeit und Bescheidenheit in diesem Wahrheitsucher, und wenn in den inneren Kämpfen, die er uns schildert, nirgend ein titanisches Ringen ꝛc. hervortritt, so haben sie vielleicht einen um so größern Anspruch an unsere Theilnahme durch den Umstand, daß ihresgleichen so ziemlich jeder denkende Mensch in sich durchfechten muß. — Es hat uns manch guter Gedanke, manche schöne und warme Empfindung erfreut, und wir heben in diesen Beziehungen besonders die Gedichte S. 5. 30. 34. 120. hervor.“

Literaturblatt zum deutschen Kunstblatt, 1857, Nr. 4.

„Aus dem Wupperthale kommt dies wundersame Buch; die Pilatusfrage: „Was ist Wahrheit?“ und das Paulusbekenntniß: „Nicht, daß ich es schon ergriffen habe ꝛc.“ trägt's an der Stirne

und dann folgen noch Deviſen von Leſſing, Kant und aus Göthe's Fauſt, — man ſieht, auch im Wupperthale iſt nicht alles Friede, auch in's Wupperthal iſt das Ringen dieſer Zeit eingedrungen. Nach dem Jenſeitigen, dem Ewigen iſt, über das „Räthſel des Seins" hinaus, die Frage faſt auf allen dieſen Blättern gerichtet, die h. Schrift und das Leben der Kirche werfen faſt überall ihren Schimmer herein, der Dichter geht von allen Seiten betrachtend um das Evangelium herum und kann nicht davon loskommen. Der Verfaſſer iſt mit Einem Worte ein Menſch, der gern glauben möchte und der ſo ehrlich iſt, zu geſtehen, daß er noch nicht glaubt. Das Buch iſt gewiß ein Herzensabdruck von Tauſenden der heutigen Zeit, und darum mag's ſein, daß ſo viele Hände darnach griffen. Ich ſetze zwei Gedichte her, die mir den Standpunkt des Verfaſſers beſonders zu bezeichnen ſcheinen. (Folgt der Abdruck der Gedichte auf S. 161. 206—8.) Von dieſem Grundtone aus gehen alle ſeine Lieder. Mir iſt's ein ergreifender Grundton, und manches, ſelbſt über die Gläubigen, iſt dem ehrlichen Wahrheitſucher gegeben, was wohl auch dieſe beherzigen können." U. ſ. w.

Nathuſius, Volksblatt für Stadt und Land, 1857, Nr. 96.

„Dieſe Vorhof-Klänge haben etwas Anregendes und Erweckliches in ſich: ſie ſind geeignet dazu, in die Tiefe gehende Naturen zu erfaſſen und zu neuem Kampfe zu ermuthigen."

Theologiſches Literaturblatt zur Allgemeinen Kirchenzeitung, 1857, Nr. 41.

Mehrere Leſer des Büchleins, darunter Männer von bedeutendem Ruf, richteten freundliche Briefe durch Vermittlung der Verlagshandlung an den ihnen unbekannten Verfaſſer, z. B. Hermann Marggraff, Karl Roſenkranz, Wolfgang Müller, Th. Colshorn, Adolf Schults, J. G. Findel, Hoffmann von Fallersleben. In dem des letztern heißt es: „Ich freue mich Ihnen zu geſtehen, daß mich Ihre Gedichte ſehr erfreut und erquickt haben, ſowohl in Bezug auf Form als auf Inhalt. Als ganz vorzügliche Gedichte muß ich bezeichnen: Seite 7, 9, 30, 34, 41, 126, 139, 141, 150, 162, 164, 181, 186, 202; ferner als recht gute: Seite 6, 37, 39, 48, 62, 64, 66, 81, 92, 105, 111, 113, 117, 129, 131, 134, 145, 155, 169, 171, 176, 178, 184, 204, 217, 220. — Fahren Sie fort, dem geiſtigen Leben Freunde und Förderer zu gewinnen!" U. ſ. w. — Einige Ausſtellungen, die ihm in Bezug auf einzelne Stellen gemacht wurden, veranlaßten den gerade dafür beſonders dankbaren Verfaſſer zu nachträglichen Verbeſſerungen.

Möge denn das anſpruchloſe Büchlein auch für fernerhin der Gunſt der Kritik und des Publikums empfohlen ſein!

W. Langewieſche's Verlagshandlung.

Zweiter Theil.

Die Dichtungsarten.

Einleitung.

Theilungen der Poesie nach ihrem Wesen.

§. 1. Ueber Begriff und Wesen der Poesie im Allgemeinen sprachen wir bereits in der Einleitung (§. 1. bis 6½) unseres Ersten Theils. Um das dort Gesagte hier, wo es ebenso erforderlich ist, nicht wiederholen zu müssen, bitten wir diejenigen unserer Leser, die sich desselben nicht genau mehr erinnern, es jetzt noch einmal zu durchlesen, bevor sie mit uns weitergehen. — — Nun aber haben wir das Wesen der Poesie *specieller* zu betrachten. Und dabei treten uns denn sofort einige Hauptunterschiede in ihr entgegen. Diese wechseln oder ändern sich mit der Richtung unserer Betrachtung und lassen sich daher nicht wohl vollständig zu einem einzigen System vereinigen. Sie führten demgemäß zu verschiedentlichen Eintheilungsversuchen, — hauptsächlich zu folgenden:

1) *Subjective* und *objective* Poesie. Gehen wir auf die Grundbedeutung der Wörter „Subject" (thätige Person) und „Object" (Gegenstand) zurück, so werden wir zunächst vollkommen berechtigt sein, unter *subjectiver Poesie* einfach die Thätigkeit jedes Dichters, die dichtende Kraft, das Dichten an und für sich, — unter *objectiver Poesie* dagegen die fertigen Gedichte selbst, und zwar alle, — uneigentlicher auch die poetischen Stoffe, zu verstehen. Dies ist es aber nicht, was wir hier im Auge haben, und auch nicht, was Andere gewöhnlich unter diesen Ausdrücken sich denken. Man spricht nicht nur

von objectiven, ſondern auch von ſubjectiven Gedichten, und nicht nur von ſubjectiven, ſondern auch von objectiven Dichtern; und das alles auch nicht ohne Bedeutung, wiewohl nur ſelten mit der erforderlichen Klarheit und Conſequenz, oft auch wieder in weſentlich verſchiedenem Sinne. — Mit dem meiſten Rechte würde derjenige Dichter ein objectiver genannt werden können, der ſeine Stoffe ganz aus der realen Außenwelt, aus dem wirklichen Menſchen- und Naturleben um ihn her, ſo wie aus der wahren Geſchichte früherer Zeiten, entnähme, und dieſelben ganz lebensgetreu, ohne alles Hinzuthun aus ſeiner Subjectivität, in poetiſcher Form ſprachlich darſtellte; — ein ſubjectiver Dichter dagegen wäre der, welcher bei ſeinem Dichten nur in ſeinen Buſen griffe, nur die Empfindungen ſeines eigenen Herzens, die Gedanken ſeines eigenen Geiſtes und die Gebilde ſeiner eigenen Phantaſie in Gedichte verwandelte, ohne alles Hinzunehmen von außen her. In den Producten beider würden ſich uns dann die objectiven und die ſubjectiven Dichtungen neben einander ſtellen. Eine ſolche Schroffheit der Gegenſätze gibt es aber nicht wirklich. Einestheils ſteht kein Poet ganz für ſich allein da, ſondern jeder lebt in der Welt, kann ſich vor ihr nicht verſchließen, kann tauſenderlei Einflüſſe und Einwirkungen von ihr nicht von ſich abhalten und nicht entbehren; ja, ganz ohne Anregungen von außen her würde er weder Gefühle noch Gedanken, noch Phantaſiebilder zu erlangen vermögen. Andererſeits iſt es ihm eben ſo unmöglich, beim Dichten ſich ſeiner Subjectivität, ſeiner innern Perſönlichkeit völlig zu entäußern, ſein aus der Außenwelt genommener Stoff, auch der geeignetſte, iſt noch nicht ſelbſt die Poeſie, der Dichter muß durch ſubjective Thätigkeit ihn erſt zur Poeſie *machen*, und dabei wird ſeine geiſtige Eigenthümlichkeit dem Stoffe und Gedichte, mehr oder weniger merklich, ein Gepräge geben, wodurch das Produkt eben zu dem ſeinigen wird. Daneben gibt es wichtige Stoffgebiete, die weder der Subjectivität des behan-

delnden Dichters, noch der realen Außenwelt angehören, z. B. die Sage und das Märchen, als Erzeugniſſe einer poetiſchen Volksthätigkeit früherer Zeiten. Und das eigene Leben des Dichters, wie des Menſchen überhaupt, beſteht gerade in Berührungen und Wechſelwirkungen des Subjectiven und Objectiven. — So müſſen auch beim Dichten das ſubjective und das objective Element in einander wirken, ſich gegenſeitig zur Poeſie vervollſtändigen: der aus der Wirklichkeit genommene Stoff muß idealiſirt, dem Ideal näher gebracht, der im Innern des Dichters entſtandene der Realität ähnlicher gemacht, objectivirt werden. Dabei wird dann allerdings meiſt entweder das eine oder das andere Element ſchließlich ein Uebergewicht behaupten. — Unſere in Rede ſtehende Eintheilung kann ſomit zunächſt nur beſagen wollen, daß unter den vorhandenen Dichtungsweiſen und Dichtungen die einen überwiegend der objectiven äußeren Wirklichkeit, die andern mehr der ſubjectiven geiſtigen Eigenthümlichkeit des Dichters entſprechen. Innerhalb der Schranken des Schönen und Wahren iſt weder das Eine noch das Andere irgendwie verwerflich. — Zur Veranſchaulichung des Unterſchiedes werden gewöhnlich unſere beiden größten deutſchen Dichter angeführt: Göthe als Repräſentant der objectiven, Schiller als ſolcher der ſubjectiven Poeſie. Auch das hat unzweifelhaft ſeinen Grund; allein ſo zutreffend, wie Manche meinen, iſt es bei weitem nicht. Göthe wurde zu den meiſten ſeiner Dichtungen durch Momente ſeines eigenen Lebens, namentlich auch durch eigene Gemüthskämpfe, und um mit dieſen aufs Reine zu kommen, veranlaßt, gab in den meiſten ſeiner Lieder und in den meiſten Hauptcharakteren ſeiner Dramen und Romane faſt geradezu ein Stück von ſeinem eigenen Selbſt, und wenn ihn nach Stoffen von außen her verlangte, griff er lieber und glücklicher in die Sagenwelt, als in die Geſchichte. Schiller dagegen entlehnte gerade ſeine Hauptſtoffe aus der Geſchichte und aus Geſchichten, und von den andern

eine größere Zahl aus Leben und Natur um ihn her, als ursprünglich aus eigner Phantasie und eignen Erlebnissen. So weit also war Schiller der objectivere, Göthe der subjectivere Dichter. Allein während nun bei der Ausführung (was im Allgemeinen, wie wir schon wissen, natürlich und nothwendig war,) Göthe seine subjectiveren Stoffe objectivirte und Schiller seine objectiveren idealisirte, gingen beide dabei so weit, daß allerdings — im Ganzen genommen — das Verhältniß sich umkehrte. Der Grund davon lag wohl auch in der Natur ihrer beiderseitigen menschlichen Eigenthümlichkeit, indem Göthe mehr in realen und höhersocialen Verhältnissen, Schiller mehr in Ideen und Idealen lebte. Vieles Einzelne von Schiller, z. B. im Wallenstein, ist übrigens auch in der Ausführung so objectiv, wie nur irgend etwas von Göthe.

Ist ein Gedicht fertig, so liegt es vor uns, als ein von seinem Schöpfer, dem Dichter, abgetrenntes Object, das als solches, als ein für sich bestehendes Ganzes, unser Wohlgefallen erregen soll. Zu dem Ende muß es seine geeignete Grundidee in sich tragen, muß seinen eigenen, dieser analogen Organismus, seine eigne Lebenswärme haben, darf nichts Fremdartiges, seiner Natur Widersprechendes enthalten: es muß in sich selbst wahr sein. Diese innere Wahrheit ist eine Objectivität, die noch weit höher steht, als jene Aehnlichkeit mit der äußeren Wirklichkeit. Und wenn diese innere Wahrheit durch irgend einen Einfluß aus der Subjectivität des Dichters verletzt oder verhindert wurde (z. B. dadurch, daß er etwa die in seiner Dichtung auftretenden Personen Gedanken äußern läßt, die vielleicht ihm selbst am Herzen liegen, aber dem Charakter und der Situation dieser Dichtungspersonen unangemessen sind), so ist das eine Subjectivität, die nirgend gebilligt werden darf. — Nicht jedes Gedicht braucht der realen Außenwelt zu gleichen, keines darf als ein bloßer (nicht idealisirter) Abklatsch der Wirklichkeit erscheinen, jedes sollte in sich selbst wahr sein.

§. 2. 2) Aber auch abgesehen von der innern und äußern Wahrheit oder Unwahrheit zeigt sich in dem Verfahren der Dichter — und als Folge davon in ihren Gedichten — ein großer Unterschied, den man ebenfalls als Subjectivität und Objectivität, oft jedoch auch als *sentimentale* und *naive* Poesie bezeichnet. Der sentimentale oder subjective Dichter — in dem Sinne, den wir jetzt meinen — liebt es, mit seiner Subjectivität oder innern Persönlichkeit beim Dichten gewissermaßen vor seine Hörer oder Leser hinzutreten und ihm selbst angehörende Gefühle, Gedanken, Ansichten, Absichten, Wünsche ꝛc. auszusprechen, auch wo dies nicht unbedingt nothwendig wäre, um seinen Stoff in Poesie zu verwandeln. In einer größern erzählenden Dichtung z. B. wird er nicht blos einfach der poetische Erzähler seines Stoffs, sondern mehr oder weniger auch gleichsam der Fremdenführer seiner Leser sein, wird sie in seinem eignen Namen auf Vorkommendes, worauf er Gewicht legt, besonders aufmerksam machen, es ihnen nach Art und Bedeutung erklären, ihnen sagen, was er dabei fühlt und denkt, um damit zu veranlassen, daß sie ebenso fühlen und denken. Der objective oder naive Dichter dagegen gibt einfach seinen Stoffen die Gestalt, die ihnen gebührt und seinem Schönheitsgefühle entspricht, (ob auch der Wirklichkeit, kommt hier für uns nicht in Betracht,) und läßt dann sein Werk, und alles, was darin vorkommt, blos durch sich selbst wirken. Natürlich ist auch sein Verfahren, wie jedes Dichten und Thun, eigentlich etwas Subjectives; aber er hält sich mit seiner Subjectivität im Hintergrunde, verkehrt nicht persönlich mit dem Leser, und seine Absicht, wenn er eine hat, (was nirgend hervortritt,) ist lediglich darauf gerichtet, ein objectiv schönes Gedicht zu schaffen. Die Verwandtschaft dieses Unterschieds mit Mehrerem, was wir im vorigen §. kennen lernten, liegt auf der Hand, aber auch ebenso, daß er nicht damit identisch ist. Im Allgemeinen steht uns die letztere der jetzt in Rede stehenden zwei Verfahrungs-

weisen höher, als die erstere, schon weil sie, die Gleichheit des Zieles und die beiderseitige Erreichung desselben vorausgesetzt, den kürzern Weg bildet. Aber auch das erwähnte *subjective* Verfahren ist keineswegs schlechtweg zu verwerfen, wird vielmehr sogar in vielen Fällen den Vorzug verdienen, indem es die ästhetische Wirkung mancher Stoffe erhöhen kann. Nur muß es sich in richtiger Grenze halten: es darf dem Leser zum bessern Verständniß behülflich sein, aber nicht ihm lästig werden, darf ihn leiten, aber nicht irreleiten, darf ihn anregen, aber nicht langweilen. Weder die innere Wahrheit, noch den Wirklichkeitsschein, wo dieser vorhanden und ästhetisch vortheilhaft ist, soll es irgendwie beeinträchtigen. Namentlich auch alles *Kokettiren* mit subjectiven Gefühlen, zumal mit erkünstelten, krankhaften, verschrobenen, unnatürlichen ꝛc., überhaupt alles übertriebene, zwecklose oder zweckwidrige Hervordrängen der Dichterpersönlichkeit, besonders einer unlautern, rechnen selbstredend auch wir auf's entschiedenste zur *verwerflichen* Sentimentalität oder Subjectivität. — Daß man bisher die verschiedenen Begriffe dieser Wörter so selten beachtete und auseinander hielt, wirkte nicht wenig verwirrend.

Nimmt man das Wort „*Sentimentalität*" in seinem weitesten Sinne, ohne unreine Nebenbedeutung, und beschränkt dagegen den Begriff der *Naivetät* auf das Kunstlose, Regelunkundige, Unabsichtliche und Unbewußte, so kommt man auf den Unterschied zwischen *Kunstpoesie* und *Volkspoesie*, von dem wir bereits in §. 4. unseres Ersten Theiles zu sprechen Gelegenheit nahmen. Hier noch ein paar dahin gehörige Bemerkungen: „Die tiefsinnige Unschuld der Volkspoesie", sagt Jakob Grimm, „ist mit der großen indischen Sage vom göttlichen Kinde *Krischna* vergleichbar, dem die irdische Mutter von ungefähr den Mund öffnet und inwendig in seinem Leibe den unermeßlichen Glanz des Himmels sammt der ganzen Welt erblickt, — das Kind aber spielt ruhig

fort und ſcheint nichts davon zu wiſſen." Schöner läßt ſich dieſe liebliche Eigenthümlichkeit der ächteſten Volkspoeſie nicht ſchildern. — Kunſtdichtern gelingt es zuweilen, die Naivetät der Volkspoeſie täuſchend nachzuahmen, ſowie auch in Dichtungsperſonen durch Charakterzeichnung die Naivetät überhaupt ſozuſagen zu verkörpern. — Auf der höchſten Stufe der Poeſie dürften in der Regel Naivetät und berechtigte Sentimentalität, Kunſt und Natur zu ſchöner Einheit verſchmolzen erſcheinen.

§. 3. 3) *Claſſiſche, romantiſche und moderne* Poeſie. Im Allgemeinen bedeutet bekanntlich „claſſiſch" ſo viel wie muſtergültig. Demgemäß heißen denn alle ſolche Dichtungen, die nach Stoff, Plan und Ausführung — wenn auch nicht grade unbedingt — als muſtergültig angeſehen werden, beſonders diejenigen, die als die edelſten Blüthen einer bedeutenden Culturepoche erſcheinen, *claſſiſche* Poeſie und ihre Verfaſſer *Claſſiker*. Direkt würde uns dies nur zu einer Scheidung nach Qualitätsgraden führen können, welche wir hier ſelbſtredend nicht beabſichtigen. Weil aber die alten Griechen und Römer als die wichtigſten Vorgänger und Lehrer aller ſpätern Culturvölker, namentlich auch in Bezug auf Poeſie, anerkannt werden, ſo bezeichnet man *deren* hervorragende dichteriſche Erzeugniſſe *vorzugsweiſe* als die claſſiſchen, und weiterhin denn auch *ſolche neuere* Dichtwerke, die möglichſt nach dem Vorbilde und im Geiſte jener geſchaffen wurden. Die antike claſſiſche Poeſie nun unterſcheidet ſich von ſpäter vorherrſchend gewordenen Dichtungsweiſen, im Allgemeinen betrachtet, durch größere Einfachheit und Regelmäßigkeit der Compoſition, ruhigere und regelmäßigere Ausführung und möglichſt auf alle Einzeltheile ſich erſtreckende Idealiſirung, bei geringerer Individualiſirung und weniger ſpeciellen Perſonen-Characteriſirung. — Als Gegenſatz zu ihr nennt man oft blos die *romantiſche*, oft die *romantiſche* und die *moderne* Poeſie. — Bei dem Ausdruck „romantiſch" denkt

man gewöhnlich zunächst nur an die bunten Verhältnisse, Anschauungen und Abenteuer des Mittelalters. Das Wort selbst mag aus „romanisch“ entstanden, auch das Wesen des Romantischen in den romanischen (d. h. aus den Trümmern des altrömischen Weltreichs hervorgegangenen) Völkern, nachdem sie die christliche Religion angenommen hatten, zuerst deutlicher zur Erscheinung gekommen sein. Allein es ist irrig, die Romantik entweder einfach für eine Schöpfung dieser christlich romanischen Völker oder geradezu für ein Product des Christenthums zu erklären, was beides oft geschehen ist. Sie hat vielmehr sehr verschiedene Quellen. — Die Romantik des europäischen Mittelalters wurzelte vornehmlich im romanischen und germanischen Heidenthum, empfing Nahrung und Gestaltung vom eindringenden Christenthum und wurde durch das Zusammenstoßen des Muhamedanismus mit dem Christenthum zur Blüthe gebracht. Ihre hauptsächlichsten Ingredienzien waren: eine große religiöse Erregtheit, — große Ehrerbietung vor den Frauen und Vergeistigung der Liebe, auch der damit zusammenhängende Mariencultus, — das Feudalwesen und das Ritterthum, — das Mönchs- und Einsiedlerwesen, — der Glaube an leibhaft in die Menschenwelt sich mischende, theils feenartige, theils dämonische, übersinnliche Wesen, so wie an Zauberei und an die Wunderthätigkeit von Heiligen, Heiligenbildern und Reliquien, — die Conflicte zwischen der geistlichen und weltlichen Macht, — die Kreuzzüge und andere Kämpfe gegen Andersgläubige, — die Glaubensgerichte, die Vehmgerichte und das Faustrecht. Die romantische Poesie nun pflegt mit Vorliebe gerade diese Ingredienzien zu ihren poetischen Darstellungen zu benutzen, sie vorauszusetzen und an sie anzuknüpfen. Allein wie wir auch noch im heutigen Leben ein gewisses Zusammentreffen von gegen- und ineinander wirkenden mannichfachen Erscheinungen und Umständen, so wie in der Natur ein Nebeneinander von mancherlei verschiedenartigen Einzelheiten, die nicht sämmtlich an sich schön zu

sein brauchen, aber in ihrer Gesammtwirkung unser Wohlgefallen erregen, unbedenklich als romantisch zu bezeichnen pflegen, so ist auch die romantische Poesie keineswegs mit Nothwendigkeit an's Mittelalter gebunden. Ihr allgemeineres Merkmal ist eben nur die Mannichfaltigkeit und Verschiedenartigkeit der Theile, verbunden mit größerer Innerlichkeit der Auffassung, schärferer Individualisirung und ästhetisch befriedigender Gesammtwirkung. Indeß findet sich dies bei den Romantikern keineswegs überall, und bei den Alten fehlt es nicht überall. — Die moderne Poesie endlich hat dem Character der neueren Zeit und besonders der Gegenwart zu entsprechen, — folglich einem klaren Geiste, einem durch große Erfindungen, Forschungen und Umwälzungen veränderten Leben und entwickelteren Culturverhältnissen. Uebrigens steht der moderne Dichter auf den Schultern des classischen und romantischen und darf in seinen Schöpfungen die Vorzüge des einen wie die des andern mit selbständiger Prüfung und Weiterbildung sich aneignen. — Man sieht, daß eine feste, sachlich durchgreifende Eintheilung uns hier überhaupt nicht vorliegt.

§. 4. 4) Poesie der directen und der indirecten Idealisirung. — Wir haben bisher nur in Bezug auf die von außen her genommenen Stoffe des Dichters von Idealisirung gesprochen. Die im Innern des Dichters entstandenen Gefühle, Gedanken und Phantasiebilder wurden aber entweder schon dort in ihrem ursprünglichen Entstehen idealisirt, oder sie werden ebenfalls in dem Momente ihrer Umwandlung zu Gedichten oder Gedichttheilen noch idealisirt werden müssen, denn was nicht dem Schönheitsgefühl entspricht oder dient, kann nicht Poesie sein. Die Idealisirung erstreckt sich somit über alle Poesie, jedoch nicht in gleicher Weise. — Abgesehen von ihrem verschiedenen Maße, wie auch vom Ursprunge des Stoffs, ist sie entweder eine directe oder eine indirecte. Direct nennen wir sie, wenn sie beim Schaf-

ſen eines Gedichts direct auf jeden werdenden Beſtandtheil deſſelben zur Anwendung kommt, ſo daß jeder Beſtandtheil ſchon an ſich ſchön wird, während freilich immer auch das Ganze als ſolches ſchön werden ſoll. Die indirecte Idealiſirung dagegen faßt nur das Letztere als ihr eigentliches Ziel in's Auge und bildet das Einzelne nur ſo, wie es für das Ganze am zweckmäßigſten erſcheint. Namentlich macht ſie in größern, in epiſchen und dramatiſchen Dichtungen die Charactere der darin auftretenden Perſonen keineswegs zu Idealen, ſondern gleichſam zu wirklichen Menſchen mit Fleiſch und Blut, mit ſcharf ſich unterſcheidenden Eigenthümlichkeiten, Vorzügen und Mängeln, objectivirt und individualiſirt ſie gern bis in's Innerſte hinein, ſtellt Erhabenes und Komiſches, Gutes und Böſes, Schönes und Unſchönes dicht neben einander, ja wohl gar in einander, — alles dergeſtalt, daß die dadurch entſtehenden Motive, Contraſte und Conflicte die Lebendigkeit, den Wirklichkeitsſchein, das Intereſſe und die wohlgefällige Geſammtwirkung des Ganzen befördern und heben. Wir brauchen wohl kaum zu ſagen, daß wir dem letztern Verfahren, wenn es nur wirkliche Idealiſirung iſt und ſeinen Zweck erreicht, bei ſolchen größern Dichtungen im Allgemeinen den Vorzug zugeſtehen; bei kleinern Gedichten dagegen iſt die directe Idealiſirung meiſt viel zweckmäßiger, oft auch allein vernünftiger Weiſe möglich. Gänzlich mangeln darf übrigens auch in größern Dichtwerken die directe nie; es fragt ſich nur, auf wie viel und welche Beſtandtheile, auf welches Maß bei dem einen und andern und im Ganzen ſie ſich beſchränkt. Ja, wir möchten behaupten, daß, genauer genommen, doch auch bei jeder indirecten Idealiſirung alle Beſtandtheile wenigſtens einigermaßen, in dieſer oder jener Beziehung, auch direct idealiſirt werden ſollten. Mit dieſen Bemerkungen wollen wir aber der in Rede ſtehenden Eintheilung, die wir im Weſentlichen der Aeſthetik Viſcher's verdanken, durchaus nicht ihren Werth ab-

sprechen. Sie hält sich an einen einheitlichen Begriff, an einen großen sachlichen Hauptpunkt und eröffnet uns von da aus einen bedeutungsvollen Einblick in das Wesen der Poesie. Wo aber Vischer diese beiden Stylrichtungen nicht nur mit der classischen und romantisch-modernen, sondern auch mit der objectiven und subjectiven Poesie zu identificiren sucht, können wir ihm nicht folgen. Unsere verschiedenen Eintheilungen berühren sich zwar, aber sie decken sich nicht. In der classischen und romantisch-modernen Poesie tritt allerdings der nämliche Unterscheidungsgrund hervor, aber bei weitem nicht so bestimmt, auch nicht als der ursprüngliche, und nur neben andern. Nur vorzugsweise, lange nicht ausschließlich, herrscht bei den Alten die directe, bei den Neuern die indirecte Idealisirung. So ist zwar auch die Subjectivität bei vielen der Letzteren reichlicher vertreten, als bei Ersteren; aber zugleich findet sich die Objectivität und das Objectiviren bei den Neueren noch viel, viel ausgebildeter und specieller als bei den Alten. Es gibt, auch nach Vischer, keinen größeren Repräsentanten der directen Idealisirung, als Homer, und keinen größern der indirecten, als Shakespeare. Wäre nun mit Letzterer auch das subjective (sentimentale) Verfahren identisch, so müßte folgerichtig Shakespeare auch der subjectivste aller Dichter sein! Wo aber steckt denn in seinen dramatischen Meisterwerken die Subjectivität? Sind sie nicht vielmehr — und namentlich die Charactere in ihnen — die objectivsten, die sich denken lassen? Homer's Heldengestalten sind zwar auch objectiv, aber doch (gerade in natürlicher Folge der directen Idealisirung) nur mit viel geringerer Bestimmtheit, „mehr Typen als Charactere", — während sein Vorherverkündigen des Hauptinhalts seiner Gesänge, sein Anrufen höherer Mächte um Beistand für sein Vorhaben, und Aehnliches sogar ächt subjectiv ist. Das alles weiß Vischer noch besser als wir. Allein eben darum bedauern wir um so mehr, daß er eine wesentlich mit von ihm

selbst geschaffene Klarheit der Begriffe durch ein unstatthaftes Identifiziren für Viele wieder in Verwirrung brachte. — Unsern Dichtern aber empfehlen wir, auch bei den Spezialitäten ihrer Poesie die Extreme „unpoetisch-real" und „unwahr-ideal" durchweg zu vermeiden, und in dem dazwischen liegenden Raume sich mit weiser Freiheit zu bewegen, — wo möglich so, daß im Allgemeinen die directe und die indirecte Idealisirung sich gegenseitig die Wage halten, in den meisten größeren Dichtungen jedoch die indirecte, in den kleinern die directe das gebührende Uebergewicht habe.

§. 5. 5) Geistliche und weltliche Poesie. Erstere bezieht sich auf Gott und unser Verhältniß zu ihm, besonders nach Maßgabe der Lehren und Auffassungen irgend einer bestimmten Confession; — die weltliche befaßt sich mit den übrigen menschlichen Beziehungen, möglichst mit allen nicht direct religiösen Stoffen, sofern sie irgend einer ästhetischen Behandlung fähig sind, besonders gern mit dem gesellschaftlichen Menschenleben, mit Liebe und Freundschaft, mit Vaterland und Fremde, mit Geschichte und Tradition, so wie mit der Natur. Erwägen wir aber, daß die Welt in Gott, und Gott in der Welt ist, so wird die Unsicherheit auch dieser Theilung, das vielfache Verschmolzensein und Ineinanderspielen der geistlichen und der weltlichen Poesie von selbst einleuchten.

6) Ernste und scherzhafte (komische) Poesie. Die Begriffe Ernst und Scherz verstehen sich oberflächlich von selbst, gehören aber, tiefer betrachtet, mit zu den schwierigeren der Aesthetik, Psychologie und ganzen Philosophie. Hier nur einige Andeutungen, wie sie für die Poetik nicht ohne Wichtigkeit sind. — Man hat vom Komischen (Scherzhaften) gesagt, es entspringe „aus einem Contraste der sittlichen und idealen Forderungen an den Menschen mit der wirklichen Erscheinung". Aus diesem selben Contrast aber entspringen thatsächlich auch die meisten Formen des Ernstes, z. B. der bereuende, strafende,

tadelnde, trauernde, mitleidige, wehmüthige, erziehende, bessernwollende Ernst, auch der auf ästhetische Ausgleichung und Befriedigung bedachte. — Scherz und Ernst sind zunächst zwei verschiedene, einander entgegengesetzte und doch auch wieder oft mit einander sich vermengende Dispositionen, Grundstimmungen, Auffassungs- und Aeußerungsweisen des Geistes. In dem erwähnten Contraste hat die eine wie die andere wohl meist, aber nicht immer den zweiten Factor, die äußere Veranlassung. Der wirkliche Unterschied zwischen Ernst und Scherz liegt einfach in der Frage, ob eine Tendenz — wo nicht zur Erregung des Lachens, so doch mindestens zur Hervorrufung resp. Belebung einer muntern Stimmung, vorhanden ist oder nicht. Der Ernst liegt der directen, der Scherz der indirecten Idealisirung näher. Dem Scherze, sofern er ein ästhetischer ist, schwebt nämlich auch ein Ideal vor: aber er liebt es, zunächst nur die Kehrseite zu zeigen, den Gegensatz des Ideals, das Unvollkommene, Mangelhafte, Beschränkte, und nie ohne die erwähnte Tendenz, wiewohl nicht blos mit dieser. Die Tendenz, ästhetisches Wohlgefallen zu erregen, müssen in der Poesie Scherz und Ernst mit einander gemein haben; ebenso die Fernhaltung jeder wirklich unsittlichen Tendenz, denn das Unsittliche ist immer auch unschön und unästhetisch. — Die verschiedenen Richtungen und Grade des unvermischten Ernstes näher zu betrachten, würde uns hier zu weit führen. Von den Arten des Scherzhaften aber erwähnen wir:

a) Das Burleske oder Grob-Komische, Toll-Spaßhafte, Possenhafte. Es steht in der Poesie, wie im Leben, dicht vor der Scheidelinie des Erlaubten und Unerlaubten. Die Erregung des Lachens, unter Voraussetzung eines größern, nicht gewählten Publikums, erscheint in ihm als der allein sichtbare Hauptzweck, und seine gewöhnlichsten Mittel sind grobwitzige Aeußerungen, grelle, unvermittelte Contraste, Verzerrung des Wirklichen (Carricatur), Aufputzung des Niedrigen und Herabziehung des

Höherſtehenden. — Oft, und zwar namentlich, wenn die letztere nicht blos auf das auch dem Hohen anklebende Mangelhafte, Kleinliche ꝛc. ſich beſchränkt, ſondern wenn das Hohe ſelbſt, das Schöne, Gute oder gar Heilige als ſolches der Lächerlichkeit preisgegeben wird, ſinkt das Burleske unter jene Grenzlinie hinab, — und da hat die Poetik nichts mehr mit ihm zu ſchaffen.

b) Das Komiſche (im engern Sinne). Es iſt dies auch ein fröhliches, oft ausgelaſſenes Spiel des Geiſtes, aber doch zugleich eine mehr kunſt- und regelmäßige Darſtellung des beſchränkten Thuns und Treibens der Menſchen, unter der Form des beluſtigend Sinnreichen und Witzigen. Der wahre Komiker trägt das Maß des Schönen, Edlen und Sittlichen in ſich; die Narrheit, die er ſelbſt zu haben ſcheint, iſt nur eine Maske, unter der er „die Narren neckt und das Selbſtgefühl der geiſtig Geſunden ſcherzend erregt".

c) Das Humoriſtiſche. — „Humor" heißt urſprünglich „Feuchtigkeit", — und in der That iſt ebenſo, wie dieſe, auch das, was wir unter dem Worte gegenwärtig verſtehen, ein entſchiedener Gegenſatz der Trockenheit, — nämlich der Trockenheit des Gemüths, der ganzen geiſtigen Perſönlichkeit und des ſprachlichen Ausdrucks. Es iſt eine natürliche Scherzhaftigkeit, unter der oft ein tiefer Ernſt, — auch wohl eine Ernſthaftigkeit, unter der die Schalkheit zugleich ſich birgt und verräth. Und doch trägt der Humoriſt nicht, wie der Komiker, gleichſam eine Maske, ſondern er iſt, wie er ſich gibt; ſeine eigenſte Natur iſt aus Ernſt und Scherz zuſammengeſetzt. Vieles, was Andern als Bosheit erſcheint, erkennt er als bloße, aber bedauerliche Verirrung des Verſtandes, als falſche Beurtheilung, kurz — als Thorheit. Von dieſer weiß auch er ſich nicht frei, aber er verſteht es, in allen ihren Schlupfwinkeln ſie aufzuſpüren, und es iſt ſeine Luſt, mit der Lauge ſeines Witzes und Spottes ſie zu begießen, während er mit den Menſchen, an denen ſie ſich finden,

sich selbst nicht ausgenommen, herzliches Mitleid fühlt. Hieraus zunächst erklärt sich die große Empfindsamkeit oder Empfindungsstärke, die wir, oft unmittelbar neben der ausgelassensten Lustigkeit, an ihm wahrnehmen.

d) Das Satirische. — In diesem sehen wir Humoristisches, rein Komisches und zuweilen auch Burleskes verbunden mit einem noch höheren Grade sittlichen Urtheils und sittlichen Zorns. In Folge dessen stellt der Satiriker geradezu und mit Bewußtsein sich die Aufgabe, mit seiner scharfen geistigen Geißel die Verkehrtheiten zu strafen und die Verkehrten entweder zu bessern oder durch Entlarvung, Bloßstellung und Autoritätsvernichtung lächerlich und unschädlich zu machen. — Uebrigens kommen wir auf das Satirische, wie auch auf die andern drei Hauptarten des Komischen, später, bei specielleren Gelegenheiten, noch zurück.

§. 6. Lyrische, epische und dramatische Poesie. Diese Theilung der Poesie ist nicht nur mit vollem Rechte die gebräuchlichste, sondern auch zur Haupteintheilung einer Poetik und zur Einordnung der vorhandenen specielleren Arten der Poesie die einzige brauchbare. Dabei ist ihr Grund der tiefste, denn sie gründet sich auf den „Auffassungsunterschied der Phantasie", oder, was das damit Gemeinte vielleicht noch deutlicher bezeichnet, auf die Hauptarten der Phantasiethätigkeit. Es gibt dieser drei: die bildende, die empfindende und die dichtende Phantasie. Die erste tritt, bei Gesammtbetrachtung der schönen Künste, zunächst in der Bildhauer-, Bau- und Malerkunst, die zweite in der Musik hervor. Die dritte ist zwar ebenfalls durchaus eigenthümlich, nur sich selbst gleich, schon weil sie kein eigentliches Material besitzt, ihre Gegenstände nur geistig vor sich hat, möglichst direct auf die Phantasie ihres Publikums wirkt und nur der Sprache, als der Aeußerung des Geistes, als Mittel sich bedient. Nichts desto weniger sind in der dichtenden Phantasie die empfindende und die

bildende Phantasie wesentlichst mit enthalten, aber in höherer Potenz, erhoben in die geistige Region der Sprache. Die dichtende Phantasie nun „stellt sich (wie Vischer sich ausdrückt), auf den (vergeistigten) Boden der ersten (der bildenden Phantasie) und erzeugt so die epische, — auf den (entsprechend verwandelten) Boden der zweiten (der empfindenden Phantasie) und erzeugt die lyrische, — ganz und gar auf eigenem Boden (oder auf den der entschiedensten Vereinigung der beiden andern in ihrer Erhöhung) und erzeugt die dramatische Form" oder Poesiegattung. — In gewissem Sinne kann man auch sagen: Die lyrische Poesie fällt überwiegend, aber doch bei weitem nicht durchgängig, mit der subjectiven, die epische ebenso mit der objectiven Poesie zusammen, und die dramatische vereinigt den Charakter beider. In der Lyrik nämlich spricht der Dichter zunächst Empfindungen aus, wenn auch nicht immer seine eigenen; in der Epik läßt er Ereignisse, die er vorführt, als vergangen, als Begebenheiten erscheinen, meist möglichst objectiv, mitunter aber auch mit Empfindung und Urtheil des Dichters verbunden. Und in der Dramatik endlich führt er uns Personen, hinter die er selbst zurücktritt, als sprechend und handelnd, die Ereignisse als gegenwärtig sich zutragend vor, wobei er die handelnden Personen die ihren Lagen und Charakteren angemessenen Gefühle und Gedanken aussprechen läßt und mit seiner eigenen Persönlichkeit sich nicht weiter einmischt.

§. 7. Jede dieser Gattungen zerfällt in verschiedene Arten. Die Gattungen sowohl wie die Arten treten aber auch hier bei weitem nicht immer ganz rein, von einander unvermischt auf. Nicht selten halten gerade die genialsten Dichter bei manchen ihrer Produktionen sich am wenigsten streng innerhalb der für die betreffende Art und Gattung zunächst vorgeschriebenen Grenzlinien; und das muß ihnen allerdings unverwehrt bleiben. Wenn ein Gedicht nur wirklich schön ist, schönen Inhalt mit schöner Form ver-

bindet, so braucht der Dichter desselben sich nicht darum zu kümmern, in welche Klasse es gehöre: er darf ruhig zusehen, wenn die Theoretiker sich die Köpfe darüber zerbrechen. Man darf mit ihm darüber ebensowenig rechten, als die Naturforscher mit dem lieben Gott, wenn etwa eine neu entdeckte schöne Blume nicht in ihr System passen will. — Wie sehr diese Freiheit der Dichter die Classifikation ihrer Gedichte oft erschwert, bedarf keiner Nachweisung. Deßungeachtet kann die Theorie ihre im Wesen der Poesie begründeten Eintheilungen nicht aufgeben. In zweifelhaften Fällen weis't sie daher die einzelnen Stücke denjenigen Gattungen und Arten zu, mit deren Eigenthümlichkeiten sie verhältnißmäßig das Meiste gemein haben. —

§. 8. Manche Theoretiker fügen den im vorletzten §. aufgezählten drei Hauptgattungen noch eine vierte bei, nämlich die didaktische Poesie. Wir unsererseits stellen die Existenz didaktischer Gedichte keineswegs in Abrede. Es sind dies nämlich alle diejenigen Poesieen, in denen sich die Belehrung als hauptsächlichster, wenigstens bestimmt erkennbarer Zweck herausstellt. Jedes derartige Gedicht, natürlich nur sofern es wirklich dem Gebiet der Poesie angehört, ordnet sich aber ohne viele Schwierigkeit irgend einer unserer drei Hauptgattungen unter. Läßt nämlich der Dichter statt der Gefühle und neben Gefühlsäußerungen belehrende Gedanken und Betrachtungen vorwalten, so wird das Gedicht ein didaktisch-lyrisches; erzählt er etwas zum Behuf der Belehrung, oder stellt er innerhalb einer Erzählung zum öftern belehrende Reflektionen an, so wird es ein didaktisch-episches, — legt er seine Lehren handelnd auftretenden Personen in den Mund, während er sich selbst im Hintergrunde hält, so wird es ein didaktisch-dramatisches Gedicht. — Man wird fragen, wie wir denn insonderheit poetische Beschreibungen und Schilderungen einzuordnen gedächten. Diese, erwidern wir, treten in den meisten Fällen als

Theile größerer Gedichte auf, durch deren übrigen Charakter sie dann mit bestimmt werden. Wo sie aber als selbstständig erscheinen und dabei nicht blos als versifizirte Prosa, für die in der Poetik kein Raum erforderlich ist, werden sie meist mit Empfindungen des Dichters, wenigstens mit der des Wohlgefallens, durchwürzt sein und daher, zumal sie dann auch nicht eigentlich belehren, sondern gefallen, Genuß bereiten wollen, zur lyrischen Poesie mit mindestens ebenso viel Recht, als zur didaktischen, diese als besondere Gattung genommen, gerechnet werden können.

Es ist viel darüber gestritten worden, ob die Gedichte didaktischer Tendenz überhaupt in das Gebiet der Poesie gehören oder nicht. Wir unsern Theils können, wie schon aus dem Vorstehenden erhellt, eine unbedingte Ausscheidung derselben nicht billigen. Allerdings soll die Poesie als solche nach unserer eigenen Erklärung zunächst und vor allem — Genuß bereiten; allerdings scheint es sonach bedenklich zu sein, andere, mit diesem nicht verwandte Zwecke merklich und ausgesprochen neben oder gar über jenen Hauptzweck zu stellen; aber betrachten wir die große Zahl guter didaktischer Gedichte, so finden wir, daß man recht wohl Belehrung erzielen kann, ohne dem Hauptzweck der Poesie etwas zu vergeben. Und das finden wir ganz natürlich. Der Poet soll zwar immer mit Phantasie in Phantasie arbeiten. Aber hinter seiner Phantasie stehen Herz und Geist, und hinter der Phantasie des Lesers stehen wiederum Herz und Geist; Phantasie und Sprache sind nur die Organe beider. Herz- und geistloses Phantasiren ist daher blutwenig. Die Poesie in ihrer Totalität soll den ganzen geistigen Menschen beschäftigen, dem ganzen geistigen Menschen dienen. Und der ganze geistige Mensch, so wie Gott, Welt und Natur in Beziehung zu ihm, ist ihr Gegenstand. Welche Thorheit also ist es, wenn man ihr die tiefen und hohen, geistvollen, belehrenden Gedanken, welche freilich nicht überall am Platze sind,

überall verbieten will! — Freilich solchen Produkten, in welchen der nüchterne Verstand die Phantasie, überhaupt das Didaktische die Poesie erdrückt, die nur trockene Lehre (diese allenfalls in guter poetischer Form) bieten, aber alles poetischen Gehalts ermangeln, werden auch wir nicht das Wort reden, wo es sich um Poesie handelt. Didaktisches, was zu dieser gehören soll, muß — wir wiederholen es — mit Phantasie, mit Schönheitsgefühl aufgefaßt und ausgedrückt, nach Möglichkeit idealisirt, versinnlicht und belebt sein. Gerade dadurch wird denn auch der Zweck der Belehrung noch um so eindringlicher und nachhaltiger erreicht werden können. Belehrungen über Gegenstände, die zur Phantasie und zur ganzen innern Natur des Menschen in gar keiner Beziehung stehen, sind selbstredend, wenn auch noch so gut versifizirt, nicht zur Poesie zu rechnen.

§. 9. Welche unserer 3 Hauptgattungen der Poesie die ursprünglichste sei und daher in der Poetik den Vorrang beanspruchen dürfe, — auch darüber bestehen verschiedene Ansichten. Daß die Dramatik die jüngste der 3 Schwestern ist, läßt sich bei den meisten Culturvölkern geschichtlich nachweisen. Auch liegt es im Wesen der Dramatik, daß sie Lyrik und Epik als vorhanden voraussetzt und nach Bedarf in deren Gebiete zurückgreift. Es fragt sich also nur, ob der Lyrik oder der Epik der Vorrang gebühre. Wir entscheiden uns für die Lyrik, obgleich dies im Widerspruch steht mit bedeutenden Autoritäten, namentlich auch mit Vischer. Unsern ältesten Vorfahren, den Menschen der Urzeit, lag doch wohl gewiß der Ausdruck eigener Gefühle (z. B. der Freude, des Schmerzes, der Liebe, des Zorns u. s. w.) viel näher, als die Erzählung einer wirklichen oder erdichteten Begebenheit. Ehe überhaupt von Menschen etwas für die Epik Geeignetes geschehen, und vollends bevor dies wirklich poetisch reproduzirt werden konnte, mußte die Gefühlsfähigkeit, falls sie anfangs schlummerte, erwacht sein und eine gewisse Aus-

bildung erlangt haben. Und jeder Ausdruck des Gefühls nahm damals, wie uns dünkt, von selbst mehr oder minder einen poetischen Charakter an, weil wir die ganze Ursprache nicht anders als möglichst naturnachahmend, versinnlichend und also gewissermaßen poetisch uns zu denken vermögen. (Vergl. Theil I. §. 150.) Nur dem Bedürfnisse folgend, erzeugte oder sprach man Poesie, ohne es zu ahnen, und diese Poesie war lyrischer Art. Gleich Seifenblasen entstand und verschwand sie wohl meist, mochte aber auch oft wenigstens in den Herzen der Hörenden haften bleiben. Als dann endlich die Sprache sich merklich in Poesie und Prosa schied, und man anfing, diesen Unterschied zu erkennen, dürfte auf der poetischen Seite wiederum die Lyrik das Feld gewesen sein, das der begabtere Einzelne zuerst mit einigem Bewußtsein anbaute. Fanden auch jetzt noch die lyrischen Erzeugnisse keine Verbreitung über die nächsten Kreise hinaus, so waren sie doch da und gingen den Anfängen der Epik vorher, — wenn auch diejenigen Dichtungen, welche zuerst Eigenthum eines ganzen Volkes wurden und von Geschlecht zu Geschlecht sich vererbten, überall epischer Art gewesen sein mögen. — Aber auch uns, die wir gegenwärtig leben, liegt die Lyrik ihrer Natur nach näher als die Epik; selbst unsere Kinder erfreuen sich zwar früh an Märchen und Geschichten, aber an Ammen- und Wiegenliedern doch noch früher. In Uebereinstimmung damit versuchten auch die Dichter, von denen wir mit Sicherheit den Anfangspunkt ihres dichterischen Strebens kennen, fast alle sich zuerst in der Lyrik. Ueberhaupt erscheint uns die Lyrik in jeder Hinsicht als das Fundament und reinste Element der Poesie. Daher zieht unser Buch sie zuerst in Betracht.

Erster Abschnitt.

Lyrische Poesie.

§. 10. Lyrisch nannten die Griechen jedes Gedicht, das mit Begleitung der Lyra vorgetragen wurde. Wir legen, wie schon erwähnt, den Namen zunächst allen denjenigen poetischen Produkten bei, deren Hauptcharakter Veranschaulichung des Schönen durch Schilderung bestimmter Empfindungen des Dichters ist. Damit ist jedoch bei weitem nicht das ganze Gebiet der Lyrik bezeichnet, sondern eben nur ihr nächstliegendes. In ihrer Gesammtheit betrachtet, ist die Lyrik überhaupt die Poesie des unmittelbaren Ausdrucks der geistigen Persönlichkeit. Aber auch hierbei dürfen wir nicht lediglich an die Persönlichkeit des Dichters selbst denken, wie sie in der Wirklichkeit vorhanden ist und zu seinem eignen Leben in directer Beziehung steht. Der bedeutendere Lyriker versteht es auch, sich in eine wirkliche oder fingirte andere Persönlichkeit geistig zu versetzen und aus dieser heraus, nicht in seinem, sondern in ihrem Namen, und gemäß ihres Standpunktes, ihrer Erlebnisse, ihrer Beziehungen und ihrer Anschauungsweise sich auszudrücken. Noch mehr, er versteht es auch, nicht blos im Namen einer einzelnen Persönlichkeit, sondern im Geiste einer Vielheit von Persönlichkeiten, im Geiste des weiblichen

ſowohl wie des männlichen Geſchlechts, im Geiſte eines ganzen Standes oder einer ganzen Volksklaſſe, einer ganzen Parthei, resp. einer politiſchen, ſocialen oder religiöſen Gemeinſchaft, — ja auch im Geiſte der geſammten Menſchheit ſich lyriſch zu äußern. In allen ſolchen Fällen erſcheint die Lyrik nicht ſubjectiver als die Epik, oft ſogar genau ebenſo objectiv wie das Drama. — Dabei beſteht das, was der Lyriker äußert, keineswegs immer nur aus Empfindungen, ſondern oft auch aus Gedanken, und zwar nicht blos aus ſolchen, die direct zum Ausdrucke der Gefühle gehören, ſondern auch aus eigentlichen, ſelbſtſtändigen Gedanken des Geiſtes. Nur müſſen dieſe, wie ſchon früher erwähnt, ſo weit es thunlich iſt, — verſinnlicht und idealiſirt und von des Dichters Gefühl, vom Dufte ſeiner poetiſchen Stimmung durchtränkt ſein. Unter denſelben Bedingungen darf der Lyriker auch zu Naturſchilderungen und ſonſtigen Mittheilungen aus der Außenwelt, ſchreiten. Es iſt jedoch alles das, wiewohl es ſehr werthvoll ſein und ſogar das Uebergewicht erlangen kann, mehr nur als eine berechtigte Beimiſchung in das Element des Gefühls und der Stimmung, dieſes aber an und für ſich als das rein-lyriſche zu betrachten. Auch wenn der Lyriker ſein ſubjectiv Eigenſtes gibt, ſoll ſich dies ſo darſtellen, daß es dem Leſer nicht ſchwer wird, es mit ihm zu theilen, es nachzuempfinden und Wohlgefallen daran zu haben. Es muß alſo geſund, friſch, naturwahr, — es muß zugleich idealiſirt und objectivirt ſein. Denn auch das lyriſche Gedicht, auch wenn es noch ſo entſchieden der Subjectivität des Dichters entquoll, ſoll als ein nun für ſich beſtehendes Object uns äſthetiſche Befriedigung gewähren, — was durch unreine Schlacken aus der Subjectivität nur erſchwert, verhindert werden würde. Daß die Idealiſirung eines rein-lyriſchen Gedichts in der Regel nur eine directe, faſt nur ausnahmsweiſe einigermaßen auch eine indirecte ſein kann, erklärt ſich aus der Natur der Lyrik und überhaupt des

Gefühls; denn dieſe liebt die Kürze, geſtattet für ihr Produkt ſelten einen größern Umfang, während die indirecte Idealiſirung, wie wir bereits wiſſen, des letztern bedarf, um ſich entfalten zu können. (Vergl. §. 4.) In einer Gruppe dem Sinne nach zuſammenhängender lyriſcher Gedichte läßt ſich dieſelbe begreiflicher Weiſe ſchon weit eher anbringen und nachweiſen.

§. 11. Obgleich alle wirklichen Empfindungen in der innern Perſönlichkeit, oder näher im Gemüthe und ſeiner Stimmung, wurzeln und keimen, haben ſie doch eine irgendwie vorhergegangene Berührung der Außenwelt zur Vorausſetzung. So haben denn auch die meiſten lyriſchen Gedichte irgend eine äußerliche Veranlaſſung oder fingiren wenigſtens eine ſolche. Jedenfalls haben alle irgend einen Anknüpfungspunkt — und oft mehrere Punkte, welche ſie mit der Außenwelt verbinden und auf die ſie ſich beziehen. Eigene Erlebniſſe und Beobachtungen, — allgemeinere Zuſtände, Verhältniſſe und Ereigniſſe, — Handlungen, Willens- und Gedankenäußerungen Anderer, — auch Gebilde der eignen Phantaſie, die ihrerſeits nicht ohne Anregung von außen entſtanden, können dieſen urſachlichen Zuſammenhang bilden. Ohne ihn ganz zu zeigen und direct zu ſchildern, umweht die reinere Lyrik dieſen Punkt — dieſes gewiſſermaßen Materielle oder Epiſche — woran ſie haftet, gleichſam „wie der Blüthenduft den aufgeſchloſſenen Kelch“. Oft greift der Lyriker wiederholt und in verſchiedenſter Weiſe in den veranlaſſenden Stoff oder in die mehr zufällig ihn umgebende Wirklichkeit hinein, — aber nur, um ſein Gefühl entweder zu ſteigern oder zu beſänftigen, oder um es zu kennzeichnen und zum immer beſſeren Ausdruck zu bringen. So iſt das Wirkliche, wie Viſcher ſchön ſagt, der Draht, „an welchem der electriſche Funken des Gefühls hinläuft und ausſprüht“. Nicht der Draht, ſondern der Funken, nicht der Kelch, ſondern der Duft, — die Empfindung iſt und bleibt das Weſentlichſte in der Lyrik, zumal in der

reineren. Es kann uns auch nicht genügen, daß der Dichter Gefühle in seinem Herzen hat und blos mit dürren Worten dies uns sagt und sie uns nennt; er muß sie uns vorführen — in solcher Weise, daß wir sie erkennen, an sie glauben und sie nachempfinden. Dazu aber sind bloße Andeutungen und kurze, von der innern Bewegung hervorgerufene, meist mit auf das Wirkliche sich beziehende Aussprüche und gewisse Gedankenblitze, die plötzlich und momentan bis in die innersten Falten des Herzens hineinleuchten, in der Regel vielmal dienlicher, als ausführliche logischgeordnete Auseinandersetzungen, — wiewohl auch diese nicht in allen Arten der Lyrik ganz auszuschließen sind. — Je mehr spezielle Berücksichtigung der Veranlassung der epischen oder natürlichen Grundlage, dem Gegenstande zu Theil wird, je mehr die Gefühlsschilderung selbst zurücktritt, desto mehr nähert sich das Gedicht entweder den epischen Arten oder dem Prosagebiete.

§. 12. „Die Lyrik erschließt die Poesie des Gemüths und seine wechselnden Stimmungen, die reiche, vielbewegte Innerlichkeit, welche gleichsam die ganze äußere Welt in ihrem Feuer aufzehrt. Sie spricht diese Stimmungen mit einer Wärme und Frische momentaner, aber doch künstlerisch geläuterter Erregtheit aus und leiht ihnen den ganzen melodischen und rhythmischen Zauber der Sprache. — Es ist aber thöricht, die Lyrik auf das Element der Stimmung, das sich nicht geist- und lebensvoll bewegt und ausbreitet, beschränken zu wollen. Gerade eine gedankenvolle Lyrik nimmt den höchsten Rang ein; doch ihre nothwendige Voraussetzung ist eine dichterische Kraft, welche diesem Stoff gewachsen. — Die Lyrik mag wehmüthig der Vergangenheit, sehnsüchtig der Zukunft gedenken; aber nicht Vergangenheit und Zukunft gelten hier, sondern nur die gegenwärtige Wehmuth und Sehnsucht der Seele. Die Dialektik läßt den Augenblick schon im Entstehen entschwinden, — der Dichter aber hebt aus dem abstrakten Fluß der Zeit ein concretes Moment heraus

und drückt ihm den Stempel der Gegenwart, der eignen und einer ewigen auf, hebt den Augenblick verschämt aus den verschwebenden Stimmungen der Zeit heraus. — Mit Unrecht hat man in der Lyrik eine thatkräftige Wendung nach der Zukunft hin getadelt, verwerflich gefunden; der muthige Thatendrang hat sein gutes Recht in der Lyrik! — Die Lyrik ist aus dem Bedürfniß des Gemüths hervorgegangen, sich selbst in künstlerischer Verklärung gegenwärtig zu werden. Erst wenn die Stimmung künstlerische Gestalt gewonnen, steht das Gemüth ihr als einer fremden gegenüber, sieht seine Empfindungen der Erdschwere entnommen, und in einen freieren Aether gebannt und deren flüchtigem Spiel eine schöne Dauer gegeben. So reich nun der Inhalt der Empfindungen ist, so reich ist der Inhalt der Lyrik. Von den Naturlauten der Volkspoesie bis zu den gedankenvollen Rhythmen eines auf der Höhe seiner Zeit stehenden Dichters, — welche Scala von Stoffen!" (Nach R. Gottschall.)

§. 13. Die zur lyrischen Poesie zu rechnenden Dichtungsarten sind folgende:

1) Das Lied; 2) die Ode; 3) die Hymne; 4) die Rhapsodie; 5) der Dythyrambus; 6) das lyrische Lebensbild; 7) das Bardiet; 8) die Cantate; 9) die Elegie; 10) die Heroide; 11) das Lehrgedicht; 12) die Schiller-Gedankenlyrik; 13) das beschreibende Gedicht; 14) die Gnome; 15) das Epigramm; 16) die Satire; 17) die poetische Epistel. Von diesen Arten erscheint die ad 1) als die Lyrik des unmittelbaren Ausdrucks der Empfindung, 2) bis 5) als die des begeisterten Aufschwungs, 9) und 10) als die der gefühlvollen Betrachtung, 11), 14) bis 16) als die der mehr verstandesmäßigen Reflektion, 12) als die des idealisirt philosophischen Gedankens, während 6), 7), 8), 13) u. 17) mehr schwankend oder gemischt sind. Außerdem zählt man der lyrischen Poesie gewöhnlich noch die in §. 120. bis 140 unseres ersten Theils behandelten modernen Dichtungsformen zu.

I. Das Lied.

§. 14. Das Lied drückt in einer einfachen, rhythmisch leicht hinfließenden, klangvollen und für den Gesang geeigneten Form eine einzelne bestimmte Empfindung aus. Wie die Lyrik die Grundform der Poesie, so ist das Lied die Grundform der Lyrik. Einfachheit in jeder Hinsicht ist das erste Erforderniß aller Gedichte, die den Namen Lied in unserm Sinne*) beanspruchen. Zu Anknüpfungspunkten der zu schildernden Empfindung sind im Allgemeinen alle Gegenstände geeignet, die dem Gemüthe des Dichters nahe liegen oder es erfüllen, und die auf Anklang im Gemüthe eines größern Publikums rechnen können, ohne in ästhetischer Beziehung zu verletzen. Unter dieser Voraussetzung ist dem Liederdichter nichts untersagt: das Große und das Kleine, das Erhabene und das Komische, selbst Gott der Allerhöchste einerseits, und das Sonnenstäubchen oder der Floh andererseits, liegt in seinem Bereiche. „Noch weniger natürlich sind dem Liede die tiefen innern Brüche des individuellen Lebens fremd, — die Tragödie des Herzens in der ganzen Tonleiter vom wildesten Sturme der Leidenschaften bis zum hinschmelzenden Seufzer der Wehmuth." (Vischer.) Art und Grad der Empfindung darf dem Liederdichter ebenso wenig allgemein vorgezeichnet werden, wie der Gegenstand, an den sie sich knüpft. Sie darf bis zum tiefsten Schmerze und bis zur höchsten Freude, von der innigsten Andacht bis zum ausgelassendsten Scherze gehen, nur selbstredend nicht in einem und demselben Liede. Ueberhaupt braucht er keinerlei Beschränkungen anzuerkennen, als die, welche aus der unerläßlichen

*) Zuweilen gibt man dem Worte „Lied" auch eine umfassendere Bedeutung und begreift darunter fast jede beliebige Dichtung; besonders auch eine größere epische, nur nicht leicht eine dramatische, und noch weniger einen Roman, eine Novelle, ein Epigramm.

Forderung erwachſen: daß das Lied — geſund, wahr und ſchön empfunden — mit Einfachheit und Natürlichkeit, klar und leicht, melodiſch und ſangbar ſeinem Gemüthe entquelle und deſſen Stimmung und Gefühl dem Gemüthe ſeiner Leſer, Sänger und Hörer, deren Kreis immer als ein großer gedacht werden muß, in entſprechender Weiſe mittheile. So gleicht die echte Liederdichtung einem von allen Seiten zugänglichen „ſilberhell ſprudelnden Quelle". — Das Lied iſt aber keineswegs die höchſte, ſondern vielmehr „die ſchüchternſte Blüthe der Lyrik, die ſich noch am Spalier der Töne in die Höhe rankt"; — doch auch die allgemein verbreitetſte, am meiſten cultivirte und am meiſten begehrte, zugleich die einfach-lieblichſte Art. Richtig und ſchön bezeichnet Hegel die Liederdichtung als eine ſich ſtets erneuende Blumenflur, — während wir Viſcher nicht ganz beiſtimmen können, wenn er daraus, daß Göthe in der Liederdichtung allerdings unvergleichlich ſtärker war als Schiller, den Schluß zieht, daß von den beiden Dichterheroen Göthe überhaupt der größere Lyriker ſei. Ob dies aus andern Gründen nicht doch der Fall, iſt eine andere Frage. Es kann aber Jemand ein großer Lyriker ſein, ohne auch nur ein einziges Lied gedichtet zu haben; und anderſeits braucht man weder ein großer Lyriker, noch überhaupt ein großer Dichter zu ſein, um in einer geweihten Stimmung einmal ein ganz vortreffliches Lied machen zu können. Es gilt hier Uhlands Wort:

„Nicht an wenig ſtolze Namen
Iſt die Liederkunſt gebannt; —
Ausgeſtreuet iſt der Samen
Ueber alles deutſche Land."

§. 15. Die Kunſt des Liederdichtens beſteht gerade vornehmlich darin, „mit dem geringſten Aufwand künſtlicher Mittel" den Hörer in diejenige Stimmung zu verſetzen, von der er ſelbſt während des Dichtens erfüllt iſt.

Er braucht seine Stimmung nicht einmal vollständig selbst zu schildern, sondern nur passend anzudeuten: das Uebrige thut dann der Componist. Ein nur halbes Aussprechen, ein nur Ahnenlassen des Wesentlicheren gibt oft dem Liede seinen schönsten Reiz. Dabei steht es ihm allerdings oft sehr wohl an, wenn es in eine Tiefe des Gefühls und des Gedankens blicken läßt; aber es darf nicht den Anschein haben, als ob es mit dieser — oder mit irgendsonst etwas — großthun wolle, oder als ob es ein Produkt der Ueberlegung und Mühe sei. Frischweg will das Lied gedichtet sein, — wie von selbst entstanden, aus der Gemüthsstimmung heraus, im Entstehen schon wie gesungen oder wie hingehaucht. Philosophische Erörterungen und breite Verstandesreflectionen sind ebenso wenig wie allzu kühne Gedankensprünge und schroffe Uebergänge dem Charakter des Liedes gemäß. Es hält sich nach Auffassung und Ausdruck mehr in der Mitte zwischen den lyrischen Extremen. Das Gefühl, nicht die Idee hat im Liede die Herrschaft, und es ist nicht für auserwählte, sondern für größere Kreise bestimmt. Deshalb werden Gehalt und Gang der Gedanken, so wie die gebrauchten Bilder, in der Regel der gewöhnlicheren Sphäre des Menschenlebens entsprechen müssen, was aber keineswegs den Dichter von der Pflicht entbindet, nur wirklich Schönes zu bieten. Also einfach-schön, klar und warm!

§. 16. Der Umstand, wonach das Lied zugleich für den Gesang bestimmt ist, macht nicht nur die strophische Abtheilung der Verse nothwendig, sondern auch die vollständige, metrische Uebereinstimmung der correspondirenden Verse mindestens wünschenswerth. — Das Versmaß muß möglichst dem Inhalte des Liedes gemäß gewählt werden. Bestimmte bindende Vorschriften lassen sich hierüber zwar nicht aufstellen; doch möchte im Allgemeinen Folgendes maßgebend sein: Sanften, weichen Gefühlen, namentlich aber Empfindungen der Trauer entsprechen wohl am meisten der dreifüßige und der fünffüßige Trochäus, während

der vierfüßige Trochäus sich mehr für kräftige, ernste und für Gefühle der Sehnsucht eignen dürfte. Entschlossenheit, Muth, Bewunderung, Freude sprechen sich füglich in vierfüßigen, naive, tändelnde Gefühle in zwei- und dreifüßigen Jamben, Heiterkeit, gesellige Fröhlichkeit in etwas längern jambischen oder in jambisch-anapästischen Versen aus. Aber auch trochäische und trochäisch-daktylische Verse werden oft mit gutem Erfolg für den Ausdruck gesteigerter Freude gebraucht. — Die meisten der vorhandenen Lieder sind in vierzeilige Strophen abgetheilt. Bei nur wenigen haben die Strophen mehr als je 8 Zeilen.

§. 17. Anfänglich entstanden wohl jedenfalls das Lied und seine Composition gleichzeitig, und Dichter und Componist waren Eine Person. Die neuere Zeit hat ihre Tendenz zur Arbeitstheilung auch hier geltend gemacht. — Der Componist hat nicht blos das Vers- und Strophenmaß des Liedes der Composition zum Grunde zu legen, sondern auch dessen Empfindungsgehalt, wenigstens die Grundstimmung musikalisch wiederzugeben und zu heben. In der Regel componirt er nur Eine Strophe des Liedes, und jede der übrigen Strophen wird dann nach derselben Melodie gesungen. Auch hat nicht jedes Lied, das gesungen wird, seine eigene Melodie und blos für sich, sondern oft werden mehrere, ja wohl sehr viele Lieder nach derselben Weise gesungen. Dagegen ist, wenn alle dieselbe Grundstimmung haben, nicht viel zu erinnern; andernfalls aber ist es unnatürlich, z. B. wenn ein lustiges Lied nach der entsprechenden Melodie eines schwermüthigen gesungen wird, oder umgekehrt. Ein derartiges Mißverhältniß, wenn auch in geringerem Grade, zeigt sich nicht ganz selten auch schon bei den verschiedenen Strophen eines und desselben Liedes, indem diese oft, unbeschadet der einheitlichen Grundstimmung des Ganzen, mehr oder weniger wesentliche Variationen des Gefühls enthalten, die dann nicht alle zur Melodie wirklich passen. In solchen Fällen

ist es unbedingt theoretisch richtiger, kunstgemäßer, das Lied von vorn bis hinten durchzucomponiren; nur wird dies nicht leicht volksthümlich-praktisch sein können. — Uebrigens sollte jedes Lied so beschaffen sein, daß es auch ohne gesungen zu werden und ohne componirt zu sein, schon beim bloßen Lesen gefällt, — aber so gefällt, daß dabei der Musiker zum Componiren, der Sangfreund zum Singen sich gereizt fühlt.

Endlich fordert auch der Reim seine sorgfältige Beachtung. Wie wir schon Theil I. bemerkt haben, kann das Lied denselben nur schwer entbehren. Wir finden ihn — mit vielleicht höchstens 2 Ausnahmen — in allen Liedern, welche zur Zeit in Deutschland gesungen werden. Und nicht mit Unrecht. Der Reim verleiht dadurch, daß er gleichsam schon eine Composition des Liedes bildet, demselben einen wundersamen Reiz; er vermag vorzugsweise die vollendete Harmonie der geschilderten Gefühle zu charakterisiren. Denn gerade im Liede lassen sich alle die in unserm 1. Theile angedeuteten möglichen Schönheiten des Reims am besten und vollständigsten entwickeln, alle die Wirkungen, die man durch denselben bezwecken kann, am leichtesten erreichen. Darum wird der Dichter immer auf die entsprechendsten, schönsten Reime vorzugsweise beim Liede bedacht sein müssen. Reimkünsteleien passen aber zu dem Charakter des Liedes eben so wenig, als künstliche und zusammengesetzte Versmaße. Kaum in komischen Liedern läßt sich etwas dieser Art verwenden.

§. 18. Die Lieder lassen sich verschiedentlich in Unterarten sondern, z. B.:

A. in subjectiv-individuelle, welche durch einen Lebensmoment des Dichters veranlaßt wurden und dem entsprechend seine persönlich eigene Stimmung ausdrücken, — objectiv-individuelle, die er im Namen einer andern, wenn auch fingirten Persönlichkeit, an deren bestimmte Verhältnisse anknüpft, — und gesellschaftliche und gesellige Lieder, die er gemäß einer Gesammt-

stimmung Vieler, und um diese zu heben und zu beleben, dichtete. In den Liedern der letztern Art liegt selbstredend vorzugsweise die große sociale und nationale Bedeutung der Liederdichtung. „Das Lied", sagt Vischer: „gewinnt durch diese anschmiegende, umfassende, vorzüglich sympathetische Natur unabsehliche Bedeutung für das Leben, schließlich für die Geschichte einer Nation; es spricht Grundgefühle aus, die in jeder Brust leben, verstärkt sie rückwirkend, führt in Schlachten, tröstet in Niederlagen, weckt vom politischen Schlummer auf, knüpft sich an Alles, begleitet jede Thätigkeit, jeden Genuß."

B. in ernste und komische Lieder. Obgleich auch unter den Liedern die ernstgemeinten, nichtzum Lachen reizenden wohl immer und mit Recht das Uebergewicht behaupten werden, so ist doch nur in sehr wenigen andern Dichtungsarten das Komische so stark vertreten und so berechtigt, wie in dieser. Ist ja das Komische „die im engsten Sinne subjective unter den Formen des ästhetischen Widerstreits, — ganz Wohlsein des Subjects, also ganz Stimmung", — und also gerade so, wie das Lied es erheischt. Stellt der Liederdichter einen äußern Vorgang komischer (oder auch ernster) Art dar, so nähert natürlich das Produkt sich der epischen Dichtung, braucht aber keineswegs in diese überzugehen. Um letzteres zu verhindern, darf die Darstellung nicht zu einer wirklichen und bloßen Erzählung werden, sondern muß ganz aus lyrischer Gemüthsstimmung hervorgehen und überall sichtbar von ihr durchdrungen sein, wo denn auch die sprachlichen Ausdrücke meist möglichst vergegenwärtigend und empfindungathmend sein werden. Oft aber auch liegt das Komische des Liedes, ohne daß es eigentlichen Erzählungsstoff hat, entweder in der Naivetät der Aeußerungen, oder in der witzigen Aufdeckung innerer Widersprüche und seltsamer Aehnlichkeiten; dies, und der Witz überhaupt, „wenn er nur getragen ist vom warmen Flusse der Stimmung", hebt keineswegs den Charakter des Liedes auf.

C. in geiſtliche (religiöſe) und weltliche Lieder. Die Grenzen dieſer Arten ſind, wie auch die der oben erwähnten, nicht ſo ſcharf geſchieden, daß nie die eine in das Gebiet der andern übergreifen dürfte. Doch iſt dieſe Eintheilung die üblichſte, und daher auch diejenige, welcher wir in unſern nächſtfolgenden §§. noch einige Aufmerkſamkeit zu widmen haben.

§. 19. Das geiſtliche, religiöſe Lied ſchildert immer Gefühle, wie ſie aus dem Bewußtſein unſeres Verhältniſſes zu Gott entſpringen. Da dies Verhältniß nach den verſchiedenſten, ſowohl rein menſchlichen als kirchlich- und dogmatiſch-religiöſen Lebensbeziehungen hin aufgefaßt werden kann, ſo laſſen ſich als verſchiedene Arten religiöſer Lieder unterſcheiden: Lob-, Dank-, Bitt-, Buß-, Troſt-, Ermahnungs-, Lehr-, Streit-, Feſtlieder u. a. m. — Wird das religiöſe Lied beim kirchlichen Gottesdienſt angewendet, ſo heißt es Kirchenlied. Ein ächtes Kirchenlied muß immer ſo ſein, daß, wo nicht die ganze Gemeinde, ſo doch der ganze gläubigere Theil deſſelben es mit Ueberzeugung und eigenem Gefühl mitſingen kann. Am höchſten unter allen deutſchen Kirchenliedern, der hiſtoriſchen Bedeutung, dem innern Gehalte und der Kraft des Ausdrucks nach, ſtehen wohl ohne Zweifel die beſſeren Kampf- und Bekenntnißlieder aus dem ſechszehnten, und die glaubenswarmen Troſtlieder aus dem ſiebzehnten Jahrhundert. Letztere genügen im Ganzen auch ſchon in ziemlichem Grade den heutigen Anſprüchen an die metriſche Form, während die erſteren in einer Zeit entſtanden, wo, wie wir in §. 14. unſres erſten Theils erſahen, das richtige Grundgeſetz der deutſchen Metrik noch nicht gefunden war und namentlich die Silben nur gezählt, noch nicht gemeſſen wurden. Sie ſind daher gar ſehr reich an ſtörenden Formmängeln, deren gründliche, den Inhalt ſchonende und nicht ungeweihete Beſeitigung eine berechtigte Forderung der Gegenwart iſt. Die urſprüngliche Form, mit möglichſter Genauig-

keit festgestellt, muß aber selbstredend für den Forscher und Liebhaber neben der Umdichtung sorgfältigst erhalten bleiben. Die neuern Kirchenlieder stehen größtentheils trotz der glattern Form gegen die bessern alten wesentlichst zurück, wiewohl keineswegs so allgemein, wie oft behauptet wurde. Die niedrigste Stelle nehmen solche ein, welche nur als versifizirte — und oft wohl noch dazu herzlich schlecht versifizirte — trockene und engherzige Dogmatik erscheinen; und die finden sich aus älterer, wie aus neuerer Zeit.

§. 20. Weltlich nennt man ein Lied, wenn in ihm die Beziehung auf Gott entweder gar nicht oder doch nicht als Hauptsache heraustritt, sondern irdische Lebens- und Herzensverhältnisse oder Gegenstände der sichtbaren Welt die Basis der geschilderten Gefühle bilden. Die meisten weltlichen Lieder haben die geschlechtliche Liebe zum Gegenstand; andere beziehen sich auf die weiteren geselligen Verhältnisse der Menschen; andere auf Vaterland und Politik; noch andere endlich basiren auf Gegenständen oder Erscheinungen der Natur. Danach kann man die weltlichen Lieder eintheilen in Liebeslieder, Gesellschaftslieder, Vaterlandslieder und Naturlieder. Einer dieser vier Arten werden sich die meisten Lieder unbedingt zuweisen lassen; nur bei verhältnißmäßig wenigen wird dies nicht der Fall sein. Allerdings aber ist das Gebiet des weltlichen Liedes seinen möglichen Grundlagen nach fast so groß und mannichfaltig, wie die Welt selbst, und der Auffassung nach darf es sich beliebig-wo zwischen dem ausgelassenen Scherze und dem weltlich höchsten Ernste bewegen, nur muß es den Charakter der melodischen Einfachheit und Natürlichkeit festhalten, wenn es nicht mit dieser oder jener andern lyrischen Art oft ganz zusammenfallen soll.

§. 21. Die Lieder, deren Gegenstand die Liebe ist, werden auch erotische (von Eros, dem Gott der Liebe)

genannt. So unermeßlich groß die Menge der erotischen Lieder, so ansehnlich selbst die Zahl der ausgezeichneten unter denselben ist, so wird doch auch ferner die Liebe immer Hauptgegenstand des Liedes bleiben. Wie sie, als die Poesie des Lebens, dieses verschönert und verherrlicht, so wird sie auch fort und fort den wahren Dichtern ein unversiegbarer Quell schöner, liederartiger Ergüsse sein. Ein jeder von ihnen wird sie mehr oder minder in einem neuen, frischen, aus der ganzen Eigenthümlichkeit seines Ichs hervorgegangenen Tone feiern, an diesem unergründlichen Stoffe noch immer neue Seiten, neue Verhältnisse, neue Beziehungen aufzeigen, oder bekannten einen schönern neuen Ausdruck verleihen, — während allerdings die nur in ausgetretenen Gleisen sich bewegende, nur wiederkäuende Liebeslyrik zahlloser Alltagspoeten jedem Gebildeten nachgerade unerträglich wird, und daher wenigstens nicht mehr sich in die Oeffentlichkeit wagen sollte.

§. 22. Diejenigen Lieder, deren Gegenstand die gesellschaftlichen (doch nicht die staatsbürgerlichen!) Beziehungen der Menschen unter einander sind, fassen wir unter dem Namen Gesellschaftslieder zusammen. Je nach ihrer besondern Tendenz theilen sich die Gesellschaftslieder in Lieder der Freundschaft, Trinklieder, Wanderlieder, Handwerks- und sonstige Standeslieder u. s. w.

Zu den Gesellschaftsliedern gehören auch die aus dem Griechischen übersetzten oder nachgebildeten Skolien. Die Skolien, der Wortbedeutung nach so viel wie krumme, gebogene Lieder, waren Rundgesänge, welche bei Gastmählern der alten Griechen gesungen wurden. Es wurde nämlich eine Laute herumgereicht, zu welcher jeder Gast ein kleines, meist improvisirtes Lied singen mußte. Eine bestimmte Ordnung wurde hierbei nicht festgehalten, vielmehr entschied über die Reihenfolge nur die Neigung der Gäste. Wahrscheinlich schreibt sich aber der Name nicht sowohl von diesem im Zickzacksingen, sondern von den Unregelmäßigkeiten her, die man bei solchen extemporirten Ge-

dichten sich in Fassung und Melodie erlaubte. Der Inhalt des Skolions war meist eine einfache Lehre des praktischen Lebens, ernster oder heiterer Art, sinnreiche Sprüche u. dergl.

Ferner sind zu den Gesellschaftsliedern auch die anakreontischen Lieder zu rechnen. Man gab im vorigen Jahrhundert denjenigen Gedichten diesen Namen, die nach den Vorbildern des griechischen Dichters Anakreon (zur Zeit des Cyrus) frohen Lebensgenuß in naiver, leichter und gefälliger Weise aussprechen, meist in dreifüßigen Jamben. Gleim so wenig, wie die andern sogenannten Anakreontisten haben aber ihr Vorbild erreicht. Heut zu Tage braucht man den Namen nicht mehr, wiewohl die neueste Zeit reich genug an solchen Liedern ist, die denselben mit vollem Recht verdienen.

§. 23. Unter dem Namen Vaterlandslieder fassen wir alle diejenigen Lieder zusammen, in denen Beziehungen auf Ereignisse, Zustände, Aussichten, Partei-Interessen oder bedeutende Personen des Vaterlandes die Grundlage der geschilderten Gefühle bilden. Es braucht nicht unter allen Umständen das eigne Vaterland zu sein, worauf sich solche Lieder beziehen. Der Dichter kann sich auch für ein anderes Volk begeistern, sich in dasselbe hinein denken. Sonach gehören in diese Rubrik die Kriegs- und Freiheitsgesänge (Vaterlandslieder im engern Sinne), die sogenannten politischen Lieder und diejenigen liederartigen Gelegenheitsgedichte, welche als Ausdruck der Gefühle für fürstliche Personen, hohe Staatsbeamte, Feldherren ꝛc. dienen sollen. Die bei weitem größte Zahl dieser Lieder hat zugleich den Zweck, die Vaterlandsliebe, die Theilnahme an vaterländischen Interessen zu wecken oder zu steigern. Es ist jedoch nicht genug, daß das Gedicht Patriotismus athme, vielmehr ist vor allem nöthig, daß ihm der poetische Gehalt und Ausdruck nicht mangele. Dieser allein bestimmt seinen poetischen Werth. Das haben gar manche unserer Vaterlandsdichter viel zu wenig bedacht. Wir

wollen schweigen von dem seichten Gehalt, von der oft in jeder Hinsicht bejammernswerthen Armseligkeit, welche die bei weitem größte Zahl derjenigen Lieder zeigt, die bei feierlichen Veranlassungen den Fürsten überreicht, die bei Vaterlandsfesten in die Zeitungen gerückt oder an der Tafel gesungen werden — sie sind für einzelne Tage und einzelne Zwecke bestimmt und gemacht und haben für die Literatur keine Bedeutung. Aber beklagen müssen wir es, wenn auch in den Kriegs- und Freiheitsliedern und in den „politisch" zubenannten Gedichten die Poesie von der Tendenz in den Hintergrund geschoben, oder gar erdrückt ist, wie es leider! bei gar vielen der Fall. Das darf nicht stattfinden. Der Ausdruck patriotischer Gefühle muß ein durch und durch poetischer, die besondere Tendenz muß von der Poesie getragen, gehoben, verklärt sein, der Liedes-Einfachheit unbeschadet. Ist das der Fall, dann — aber auch nur dann — fällt die früher öfter ausgesprochene Behauptung, die Politik gehöre nicht in den Kreis der Poesie, von selbst.

§. 24. Die Naturlieder sprechen entweder die Gefühle aus, welche Gegenstände oder Erscheinungen der Natur im Gemüthe hervorrufen, oder sie schildern diese Gegenstände und Erscheinungen selbst und lassen das Gemüth betrachtend bei denselben verweilen oder sie sind endlich allegorischen oder paraboliſchen Charakters, letzteres, wenn sie bei dem, was sie von dem Naturgegenstande singen, eine Deutung auf Zustände des Herzens ꝛc. zulassen, nahe legen oder auch schließlich selbst aussprechen. — Der Frühling insbesondere begeistert immer aufs neue zu Liedern.

§. 25. Hat ein weltliches Lied eine weite Verbreitung im Volke gefunden, wird es von demselben gern und viel gesungen, so nennt man es Volkslied, wobei dies Wort in seiner weitern Bedeutung genommen ist. Volkslieder im engern und eigentlichen Sinne sind die aus den Kreisen des Volks — d. h. hier der untern und mittleren Stände, so weit sie der höheren Bildung erman-

geln, — hervorgegangenen, ohne Kenntniß der Regeln der Poetik und ohne Nachahmung klassischer Muster gedichteten, und gehören also der Volkspoesie an (vergl. 1. Theil §. 4. und 2. Theil §. 2.) — Produkte der Kunstpoesie werden in der Regel nur dann zu Volksliedern (im weitern Sinne), wenn sie nach Inhalt und Ausdrucksweise dem Geschmack und der Bildungsstufe des Volks entsprechen, oder des Volkes Interessen auf eine ihm zusagende Weise berühren, wobei indeß die Formmängel der eigentlichen Volkslieder sehr wohl vermieden werden können und sollen.

§. 26. Das Lied, — das wohl überhaupt bei allen Völkern bis in die früheste Zeit ihrer Bildung hinaufreicht, ist auch in Deutschland schon frühe angebaut worden. Es liegt außer dem Kreise unserer Darstellung, eine Geschichte des deutschen Liedes zu geben; wir führen hier nur die Namen der ausgezeichnetsten unserer Liederdichter an.*) Im religiösen Liede zeichneten sich aus: Luther, Decius, Eber, Ph. Nicolai, Speratus, Stegmann, Rinkhart, Keymann, Rodigast, J. Heermann, H. Sachs, Spee, R. Hermann, P. Flemming, Ringwaldt, P. Gerhardt, Rist, J. Angelus (Scheffler), J. Neander, Arnold, Neumark, Schmolcke, Lampe, Gellert, Klopstock, Uz, Hiller, Voß, Cramer, Lavater, Zinzendorf, Herder, Tersteegen, Novalis (v. Hardenberg), Albertini, Falk, v. Schenkendorf, E. M. Arndt, C. Brentano, A. Knapp, K. A. Döring, v. Weissenberg, Spitta, Garve, W. Smets, Krummacher, J. P. Lange, V.

*) Wir bemerken hier ein für allemal, daß wir bei solchen Hinweisungen auf die Literaturgeschichte vorzugsweise die letzten hundert Jahre berücksichtigen und daß eine erschöpfende Vollständigkeit nicht in unseren Absichten liegen kann, — die hauptsächlich nur einige Erinnerungen wachrufen möchten.

Strauß, R. Stier, v. Redwitz, E. Geibel, J. Sturm, A. E. Fröhlich, K. Gerok, K. Pöls; Louise H. v. Brandenburg, Louise Henfel, Anna Schlatter, Agnes Franz, die „Verborgene", Annette von Droste-Hülshoff, Henriette Ottenheimer ꝛc.

Unter den Dichtern weltlicher Lieder nehmen eine vorzügliche Stelle ein: Walther v. d. Vogelweide, M. Opitz, P. Flemming, S. Dach, Günther, Hagedorn, Gleim, Jacobi, Herder, Bürger, Fr. Stolberg, Voß, Ufteri, Overbeck, Claudius, Schubart, Matthiſſon, Salis, Hölty, Göthe, Schiller, Schlegel, Tieck, Fouqué, Arnim, Hebel, v. Schenkendorf, Th. Körner, Arndt, Uhland, Rückert, Schwab, Wilh. Müller, J. Kerner, Mayer, Mahlmann, Lappe, Eichendorff, Chamiſſo, Platen, Heine, Hoffmann v. Fallersleben, Anaſt. Grün, N. Lenau, Freiligrath, Beck, Seidl, Herwegh, Förſter, E. Geibel, Wolfg. Müller, Smets, J. Moſen, Gaudy, Reinick, Kopiſch, Simrock, Holtei, Kinkel, Schmidt von Lübeck, Reinhold, Alex. von Würtemberg, Mörike, Vogl, Wihl, Dräxler-Manfred, Pfizer, Kugler, Wackernagel, Nic. Müller, Sallet, Herloßſohn, N. Becker, L. Seeger, Dingelſtedt, Prutz, Matzerath, A. Meißner, M. Hartmann, A. Schults, Gruppe, Halm, Schücking, Stöber, v. Redwitz, Roquette, Th. Storm, F. Bodenſtedt, J. Rodenberg, H. Lingg, G. Reinhart, E. Rittershaus, C. Siebel, A. E. Brachvogel, H. Oelbermann, A. Strodtmann, A. Träger, E. Schulte, K. Stelter, C. Lemke, F. Hebbel, F. Rupperti, L. Pfau, F. Wehl; Louise Brachmann, A. v. Droste-Hülshoff, Gräfin Hahn-Hahn, H. Ottenheimer, L. von Plönnies, A. v. Stolterfoth, E. v. Rin-

dorff, W. Mylius, Agnes Franz, E. Kuhlmann, K. Rudolphi, Betti Paoli ꝛc.

II. Die Ode.

§. 27. Der ursprünglichen Bedeutung des Wortes gemäß nannte man im Griechischen jedes für den Gesang oder für musikalische Begleitung sich eignende, überhaupt jedes rein-lyrische Gedicht eine Ode. Doch bildeten in der besten Zeit Götter, Helden und Vaterland gewöhnlich den Inhalt dieser griechischen Oden, und es offenbarte sich in ihnen eine Begeisterung, wie sie in gleichem Grade für unsre Lieder nicht üblich ist. Wir aber nennen nun im Allgemeinen diejenigen lyrischen Gedichte Oden, welche mit hocherregter Begeisterung, in hinreißender, bilder-, schwung- und sprungreicher Sprache und klangvoll schöner Form Empfindungen schildern, die die vielseitige Betrachtung erhabener Gegenstände, mit welchen sich die höhern Interessen der Menschen verknüpfen, erzeugt. — Gedichte, welche untergeordnete, gewöhnliche Gegenstände odenartig behandeln, können nicht mit Recht Oden genannt werden, selbst wenn sie von Horaz oder Klopstock sind; man kann sie großentheils als Parodien der Ode betrachten. — Da also das Höhere und Höchste, mindestens aber etwas, was dem Dichter als hoch oder feiernswürdig erscheint, Gegenstand der Ode ist, so nimmt in ihr die Phantasie des Dichters den kühnsten Flug, spricht aus ihr eine auf die höchste Potenz gesteigerte Begeisterung, ist in ihr der erhabenste Schwung der Gedanken herrschend. — Wir verstehen somit unter Oden im allgemeinern Sinne die gesammte „Lyrik des begeisterten Aufschwungs", welche sich von der reinen Gefühlslyrik des Liedes — nach Vischer — dadurch unterscheidet, daß in ihr, wegen großer Erhabenheit des Inhalts, der Dichter nicht, wie in jener, den Inhalt „in sich hereinzuziehen und ganz in Gefühlsleben umzusetzen vermag"; — der Inhalt der

Ode bleibt vielmehr außer dem dichtenden, betrachtenden Subject, also objectiv, und das Subject „singt, in seinen Tiefen mächtig bewegt, zu ihm hinauf". — Man kann auch mit demselben Aesthetiker diesen allgemeinen Charakter der zu unterscheidenden Arten der Aufschwungslyrik „das Hymnische" nennen. Allein zum eigentlichen Gesammtnamen dieser Arten ziehen wir unsererseits das Wort „Ode" unbedenklich vor, nicht nur, weil dies dem weit überwiegenden modernen Sprachgebrauche ungleich gemäßer ist, sondern weil auch schon ursprünglich unter den Wörtern „Ode" und „Hymne" ersteres die allgemeinere Bedeutung hatte. — Im engeren Sinne bezeichnen wir jedoch mit dem Namen Ode von dergleichen Gedichten nur diejenigen, welche nicht von den hier nächstfolgenden Rubriken (Hymne, Rhapsodie, Dithyrambe) in Anspruch genommen werden. Namentlich auch die, welche mit ungewöhnlicher Begeisterung menschliche Persönlichkeiten (große Fürsten, Helden, Staatsmänner, Dichter, Denker und Forscher) oder auch personificirte Ideen feiern, zählen wir am füglichsten zur eigentlichen Ode, obwohl sie von Vielen Hymnen, Dithyramben ꝛc. genannt wurden.

§. 28. Natürlich muß in der Ode (mögen wir nun das Wort in unserm engern oder weitern Sinne nehmen), wie schon angedeutet, die Sprache dem Fluge der Phantasie folgen, der Begeisterung entsprechen, dem Gedankenschwunge gemäß sein. Sie wird sich namentlich durch Bilderreichthum und durch Erhabenheit des Ausdrucks nicht nur von der Sprache des gewöhnlichen Lebens, sondern auch von der des Liedes sehr unterscheiden. Unter dem Bilderreichthum verstehen wir hier hauptsächlich schlagende Metaphern, und kurz und kräftig ausgedrückte oder nur angedeutete Gleichnisse. Ganz ausgemalte Bilder passen im Allgemeinen hier nicht, denn sie setzen eine Ruhe der Betrachtung voraus, und diese ist eben der Ode ihrer Natur nach nicht eigen. Angemessen dagegen sind auch schönzusammengesetzte Substantive, kurzschildernde

äſthetiſche Adjective, die Form der Anrede, Frage und markigen Antwort u. ſ. w. — Was den Rhythmus angeht, ſo hat man ſich nach Klopſtock's Vorgange vorzugsweiſe der antiken Versmaße, zumal der bekannteren Strophenformen derſelben (1. Theil §. 114. ff.) bedient. Dieſe Formen ſind bei dieſer Dichtungsart ſo herrſchend geworden, daß man nicht ſelten ſie ausſchließlich als charakteriſtiſches Merkmal anſieht und demnach jedes lyriſche Gedicht mit dem Namen Ode bedenkt, das in ſolcher Form auftritt, jedem anders geformten aber dieſen Namen verweigert. Das geht unſeres Bedünkens viel zu weit. Der Odendichter laſſe bei der Wahl ſeiner Formen keine Autorität, ſondern vor allem den Inhalt ſelbſt entſcheiden, und zu dieſem paſſen oft reindeutſche Verſe, namentlich blos nach Hebungen gemeſſene oder auch ganz zwanglose, gereimte oder reimloſe Rhythmen beſſer, als Nachbildungen antiker Maße. (Vergl. 1. Theil §. 71. 73. 115—119.) Dagegen pflegt allerdings die Ode, wenn man ſie in ganz regelmäßig gebaute deutſche Reimverſe kleidet, einen Theil ihres Charakters zu verlieren. Hinſichtlich der großen Mißgriffe und unſerer Anforderungen bei Anwendung antiker Strophenformen verweiſen wir auf §. 115—118. unſeres 1. Theils zurück.

§. 29. Wir können uns nicht verſagen, hier die Charakteriſtik folgen zu laſſen, die Gervinus von der Ode entwirft, wobei auch er jedoch zunächſt nur die antik geformte im Auge hat: „Die Ode iſt der Höhepunkt aller lyriſchen Poeſie, die Spitze der muſikaliſchen Poeſie, die ſich ſelbſt die Muſik erſetzen und des Geſanges entbehren will. Sie ſucht ſich ſelbſtſtändig hinzupflanzen, ſie kann geleſen, und braucht nicht ſo nothwendig, als das Lied geſungen zu werden. Allein eben dieſe Selbſtſtändigkeit wird doch nur in der Ode erhalten, indem ſie die mangelnde Muſik in ſich ſelbſt herzuſtellen ſucht. — Aus dem ganz muſikaliſchen Charakter der Ode rührt es her, daß ſie uns ſo leicht verführt, bloß dem Klange nach zu leſen,

über den Tonfall uns zu freuen und unvermuthet Sinn und Gedanken zu vergessen. Sie verlangt laut gelesen zu werden, das Ohr, das musikalische Organ, will an ihr seinen vorzüglichsten Genuß; die Ode ist daher dort am trägsten und unleidlichsten, wo sie philosophische Abhandlung oder voll von kopfanstrengenden Allegorien und Bildern ist. — Nicht allein will das Ohr sein Recht im Empfangen der Ode haben, sondern es will auch bei Gesetz und Regel der Ode mitsprechen. Die Ode widersetzt sich und widerstrebt allem logischen verständigen Gange und jeder Regel, die eine bestimmte Ordnung da vorschreiben will, wo der regellose Affekt allein Gesetzgeber sein soll, der vor jedem Gegenstand anders thätig ist, wo sich eine Empfindung, ein Gefühl aus sich selbst und nach seinem eignen Gesetz zu einem oft sehr gesetzlos erscheinenden poetischen Tonstück formen will." — Jean Paul nennt diese scheinbare Ordnungslosigkeit „Ausbrüche des lyrischen Feuergusses, welcher überrinnend nach allen Seiten des Berges abläuft". „Die Empfindung fliegt ohne alle historische Weglinie zwischen Ende, Anfang und Mitte umher, nur von ihrer Ueberspannung und Ermattung wechselnd getrieben."

§. 30. Man meine aber nicht, daß in der Ode wirkliche Planlosigkeit herrschen, daß sie sich des logischen Zusammenhangs ohne Weiteres entschlagen und als rein von der Willkür erzeugt produciren dürfte. Wie hoch den Dichter seine Phantasie führen mag, nimmer darf sie ihn in das Gebiet des unklar und nebelhaft Bleibenden führen. Mag er sich noch so kühne Sprünge der Phantasie, eine noch so bunte Verkettung logisch weit auseinander liegender Gedanken und keck abgerissener Bilder erlauben: sobald wir mit Aufmerksamkeit bis zu Ende gelesen, muß eine alles dies zu einer vollkommenen Einheit verbindende Idee klar hervortreten; im Lichte derselben müssen alle Einzelheiten, wie zwecklos und verworren sie uns, dünken mochten, als bedeutungsvoll und wohl

geordnet erscheinen. Denn das darf man unbedingt von jedem Kunstwerk verlangen, und die Ode soll ja eben die höchste Blüthe der lyrischen Dichtkunst sein. Die nicht selten über Gebühr gepriesene „labyrinthische Composition“ oder „lyrische Unordnung“ der Ode hat also, wenn sie so in schließliche Harmonie sich aufklärt, allerdings ihre Berechtigung, ist aber andernfalls eine durchaus verwerfliche Eigenschaft, welche das Gedicht als solches, als Ganzes entwerthet, wenn auch in Einzelheiten möglicher Weise dabei viel poetische Kraft sich offenbaren kann. Bisher ist diese doch eigentlich sich ganz von selbst verstehende Wahrheit bei unserer Odendichtung oft zu wenig erkannt und beachtet worden, und daher vornehmlich mag es kommen, wenn in ihr, wie Hegel bezeugt, „Gluth und unleugbarer Frost verbunden“ sind.

§. 31. Schon Paul Flemming lieferte, jedoch ohne sie so zu benennen, einige beachtenswerthe Oden; (wir meinen nicht seine geistlichen Lieder.) Was dann Hakler und Cramer in dieser Dichtart leisteten, wurde bei weitem überflügelt durch die gelungensten Oden Klopstock's, welche, einzelne Form-Mängel abgerechnet, noch immer als Muster dastehen, (z. B. „An Ebert“; „Friedrich V.“; „Unsere Sprache“; „Der Eislauf“). Nächst Klopstock zeichneten sich aus: Ramler, Uz, (Letzterer auch in Reimversen), Herder („Germanien“), Hölty, Fr. Stolberg, Voß, Schubert („auf Friedrich den Großen“), Schiller („die Macht des Gesanges“), Stägemann (meist die deutschen Befreiungskriege betreffend), und Hölderlin („der gefesselte Strom“, „Menschenbeifall“, „der Tod für's Vaterland“, „an den Aether“, „das Schicksal“, „an den Genius der Kühnheit“, „Rückkehr in die Heimath“). Die Dichter der neuesten Zeit haben die Ode, wenigstens in antiken Versmaßen, nur selten cultivirt; selbst Platen's in mehrfacher Beziehung besonders ausgezeichnete Leistungen (z. B. „An Karl X.“, „An Franz II.“, „der

Vesuv", „Loos des Lyrikers"), fanden weder allgemeinen Anklang, noch erhebliche Nachahmung. Nur Kopisch, Kinkel, Minckwitz, Gottschall und Ad. Pichler wären etwa noch zu nennen.

III. Die Hymne.

§. 32. Das Wort Hymne bezeichnete im Griechischen einen Lobgesang, ein feierndes Gedicht, — das bei Opfern und andern festlichen Gelegenheiten unter Musikbegleitung vorgetragen wurde. Bei uns ist die dem Worte untergelegte Bedeutung eine sehr schwankende. Man gibt nämlich dem der Hymne beiwohnenden Begriff des Feierns entweder eine allgemeine oder eine irgendwie enger begrenzte, speciellere Beziehung. Faßt man ihn ganz allgemein, so begreift er offenbar die gesammte Odendichtung in sich, so daß dann Ode und Hymne als durchweg identisch erscheinen, — wie wir denn auch z. B. in den betreffenden Definitionen Vischer's einen wirklich wesentlichen Unterschied zwischen beiden nirgend aufzufinden vermochten. — Häufiger schließt man für die Hymne in Bezug auf die für sie zulässigen Gegenstände wenigstens dasjenige aus, was weder an sich Persönlichkeit hat, noch vom Dichter personificirt, als Person gedacht wird. Hiernach wären dann Hymnen immer noch alle diejenigen odenartigen Gedichte zu nennen, welche zum Preise Gottes oder einer mythologischen Gottheit, zum Preise ausgezeichneter Menschen oder auch zur Verherrlichung erhabener, personificirt gedachter Gegenstände der geistigen oder körperlichen Welt dienen. Allein auch bei dieser Definition, die den ältern Sprachgebrauch für sich hat, bleibt für die eigentliche Ode ein gar zu kleiner und unbedeutender Raum zu ihrer Bewegung übrig, — zumal da, wie wir aus Th. 1. §. 157. wissen, schon die bloße Form der Anrede eine Personification in sich schließt. — Noch Andere sehen von den Gegenständen ab und setzen den Unterschied der Hymne von der Ode blos in einen noch höheren Grad der Erregtheit ꝛc. So heißt es z. B. in einer Beurtheilung

unſerer 5. Auflage: „Feſſelloſe Kühnheit und Mächtigkeit, ja, Erhabenheit der Empfindung und Anſchauung, ſowie dem entſprechende Behandlung machen den Hauptunterſchied der Hymne von der nahverwandten Ode.“ Allein — wo iſt der letztern das hier Genannte verboten? Oder wie will man die Grenze bezeichnen, die ſie dabei nicht überſchreiten ſoll? Jedes odenartige Gedicht darf darin ſo weit gehen, als es ſeinem Gegenſtande und den allgemein äſthetiſchen Anforderungen irgend entſpricht! — Wir ſtehen daher mit gutem Bedacht nach wie vor bei Denen, welche mit dem Hymnennamen in deutſcher Dichtung nur diejenigen Oden bedenken, deren Gegenſtand das Lob Gottes oder des als Gott aufgefaßten Chriſtus, oder, falls der Dichter ſich in eine nichtchriſtliche Religionsanſchauung verſenkt hat, das Lob irgend einer andern als wirklich exiſtirend gedachten Gottheit iſt. So bleibt der Hymne immer noch das Höchſte und Heiligſte vorbehalten, — ein Stoff, der in Ewigkeit nicht ausgeſungen werden kann. Und zugleich iſt das ihr entzogene Gebiet des Außergöttlichen (oder nicht direct Göttlichen) nicht nur groß genug für die Ode, ſondern auch ſo groß, daß ſie für den Dithyrambus einen geeigneten Theil ſehr füglich noch abtreten kann.

Man könnte zwar ſagen, in dem zum Preiſe erhabener Menſchen oder Gegenſtände dienenden Gedichten ſollen nicht dieſe an ſich, ſondern nur das Göttliche in ihnen verherrlicht, alſo gewiſſermaßen auch das Lob der Gottheit gefeiert werden: dadurch aber würde man jedenfalls die Unklarheit und Verworrenheit der Begriffe noch um ein Bedeutendes erweitern.

§. 33. Während alſo in der Ode die Empfindungen ausſtrömen, die die Betrachtung des in der Schöpfung, in der Welt, ſich findenden Großen und Erhabenen erzeugt, findet der Dichter der Hymne in der unausſprechlichen Größe Gottes den Gegenſtand, der ihn zur Begeiſterung hinreißt, ſeine Seele zur Andacht und Anbetung ſtimmt.

Da nichts mit solcher Gewalt auf das menschliche Gemüth zu wirken vermag, als die Betrachtung der Herrlichkeit Gottes, so wird die Hymne im Tone der höchsten Begeisterung gehalten sein und der Ausdruck allerdings wo möglich einen noch höhern Schwung nehmen müssen, als in der eigentlichen Ode. — Nur dann wird dies weniger der Fall sein (oder vielmehr nur zu sein scheinen), wenn die bewundernde Begeisterung die Seele des Dichters über alle Erscheinungen und alle Schranken des irdischen Lebens so erhebt, daß sie von denselben nicht mehr berührt wird und sich in seliger Anschauung des Unendlichen ganz verliert — oder wenn sich neben die anbetende Bewunderung des Schöpfers das Gefühl eigener Ohnmacht, Sündhaftigkeit und Schwäche stellt. Dann wird die Hymne entweder den Charakter einer erhabenen Ruhe oder den elegischer Wehmuth an sich tragen. Sie wird dem Inhalt und Ausdruck nach dem geistlichen Liede sich nähern, oder auch, wenn ihre Form für den Gesang geeignet ist, ganz mit ihm zusammenfallen.

§. 34. In Rücksicht der Form ist dem Hymnendichter völlige Freiheit der Wahl gestattet. Man hat sich nach dem besondern Charakter der einzelnen Hymnen der verschiedensten Versmaße, häufig auch mit gutem Erfolg des Reims bedient, und in andern Fällen sowohl Versmaß als Reim verschmäht, in noch andern den letztern mit Versen verbunden, deren Länge und rhythmischer Bau, stets wechselnd, lediglich nach Gedanken und Bedürfniß sich richteten, — also wie bei der Ode. Auch was wir über die innere Anordnung und ganze Behandlungsweise der letzteren sagten, paßt ebenso für die Hymne und zum Theil in noch höherem Maße.

§. 35. Sieht man von der nicht unbedeutenden Zahl derjenigen unserer Kirchenlieder ab, die den Namen Hymne zwar nicht führen, aber doch mit gutem Recht verdienen, so finden sich im Deutschen verhältnißmäßig nur wenige Hymnen. Namentlich ist die neueste Zeit arm

daran, doch wollen wir aus ihr die Namen A. Knapp, Spitta und K. Gerok nennen. Aus dem vorigen Jahrhundert dagegen besitzen wir Bedeutendes der Art von Klopstock („dem Allgegenwärtigen", „dem Erlöser", „Frühlingsfeier"), und Nennenswerthes von Gellert, Cramer und Lavater. Mehrere herrliche Gedichte Göthe's, z. B. „das Göttliche", „Grenzen der Menschheit", „Mahomets Gesang", tragen großentheils, aber nicht vollständig den Charakter der Hymne.

§. 36. Zu den Hymnen werden — und zwar großentheils mit vollstem Rechte — auch die Psalmen, die uns in der Bibel aufbehalten sind, gerechnet. Namentlich Psalm 29. und 33. sind im Original nach Inhalt und Behandlungsweise vielleicht die besten Hymnen, die jemals gedichtet worden. Man hat den Namen Psalmen auch auf deutsche Hymnen dann angewendet, wenn dieselben rücksichtlich ihres Stoffes in der mosaischen oder christlichen Religion wurzeln, besonders aber, wenn sie durch Inhalt und Ausdruck an ihre biblischen Vorbilder erinnern. Die Bibel selbst enthält übrigens auch außerhalb des Psalters ächte und herrliche Hymnen, z. B. im Buche Hiob, im Propheten Jesaias und besonders auch 2. Moses 15. Um sie ästhetisch ganz zu genießen, reicht jedoch Luther's Uebersetzung nicht aus, eher schon Herder's, Sack's und Anderer Reproductionen.

IV. Die lyrische Rhapsodie.

§. 37. Die Aufstellung dieser Rubrik in deutscher Poetik war ursprünglich wohl nur ein Nothbehelf der Theorie, um manche und zum Theil sehr werthvolle odenartige Gedichte, die weder ganz den Charakter der eigentlichen Ode, noch ganz den der Hymne trugen und bei allen ihren Vorzügen ihrem Inhalte nach eine gewisse Unvollständigkeit zeigen, besser unterbringen zu können. Die Rhapsodie hat, in Rücksicht ihres Gegenstands, entweder mehr den Charakter der Ode oder mehr den der Hymne. Ihre

unterscheidende Eigenthümlichkeit liegt darin, daß sie ihrem Inhalt nach nur als ein Bruchstück erscheint, indem sie vorzugsweise eine Seite ihres Gegenstandes behandelt; auch sie tritt ihrer Form nach mit völliger Freiheit auf, nimmt bald diesen, bald jenen Rhythmus an.

Der Name Rhapsodie ist dem Griechischen entlehnt. In Griechenland pflegten nämlich die bei Festen oder sonst öffentlich auftretenden wandernden Sänger, wenn sie Gedichte vortrugen, einen Stab oder einen Lorbeerzweig in der Hand zu halten und wurden deshalb Rhapsoden (Leute, die während des Singens einen Stab halten), ihre Gesänge Rhapsodien genannt. — Da diese Gesänge meist Bruchstücke größerer (namentlich homerischer) Gedichte waren, so nahm man später rhapsodisch gleichbedeutend mit bruchstückartig.

Als deutsche Dichter lyrischer Rhapsodien sind besonders zu nennen: Göthe („Mahomets Gesang", „Grenzen der Menschheit"), Fr. Müller, Schiller, Hölderlin.

V. Der Dithyrambus.

§. 38. Der Dithyrambus war bei den Alten eine Hymne, die dem Weingotte Dionysos oder Bachus zu Ehren bei dessen Festen gesungen wurde.

Dieser eigentliche Dithyrambus erscheint nach Inhalt und Form unter dem Einfluß des Bachus oder vielmehr seiner Gabe, des Weins, gebildet. Aus ihm spricht eine Begeisterung, wie sie der Rausch erzeugt, und der Rhythmus charakterisirt gewöhnlich die ungeregelte Bewegung des Trunkenen.

§. 39. Von solchen eigentlichen Bachus-Dithyramben kann bei uns nicht wohl mehr die Rede sein: sie sind ihrem Gegenstand nach unserer religiösen Anschauungsweise und unserm Sittlichkeitsgefühl gleich sehr entfremdet. Man hat aber in unserer Literatur oft den Namen

Dithyramben überhaupt auf solche lyrische Gedichte angewendet, die einer außergewöhnlichen, rauschähnlichen Begeisterung entströmt und in einer Form geschrieben sind, die, zumal in rhythmischer Hinsicht, die größte Freiheit und Lebendigkeit zeigt; und zwar besonders, wenn dieselben ihrem Inhalte nach Personen oder personificirte Ideen verherrlichen. Doch fallen unseres Erachtens solche Gedichte meist ganz in den Begriff der eigentlichen Ode, und wir halten es für richtiger, auch der ursprünglichen Bedeutung entsprechender, den Namen Dithyrambe auf diejenigen odenartigen Gedichte zu beschränken, in welchen der Dichter vom Vollgenuß irdischer Wonne begeistert und gleichsam trunken erscheint. Es versteht sich aber von selbst, daß solche Wonnetrunkenheit weder in Gemeinheit, noch in Gedankenleerheit ausarten darf. Auch braucht sie sich keineswegs nur auf's Trinken und Zechen zu beziehen. Schon die Alten feierten in Dithyramben zuweilen neben Bachus auch Amor, Phöbus und andere Götter, von denen sie ihre irdischen Freuden ableiteten; so mögen auch unsere Dithyrambendichter, die keiner mythologischen Namen mehr bedürfen, von verschiedenartigen irdischen Freuden sich begeistern lassen. Mögen sie dabei nur auch keineswegs vergessen, daß solche Genüsse Gottgeschenke sind, die nicht mißbraucht werden sollen! So bildet der Dithyrambus den directen Gegensatz zur Hymne, und darf doch bis in deren Gebiet streifen, wie andererseits auch in der Hymne der Preis Gottes von der Freude am Geschaffenen, am Irdischen ausgehen kann. Für die Klassificirung entscheidet das Ueberwiegende.

§. 40. Unsere Literatur ist arm in dieser Dichtungsart, zumal so manches, was sich Dithyrambus nennt, mit mehr Recht sich in eine andere Rubrik stellen läßt. Erwähnung verdienen die dithyrambenartigen Gedichte von Willamow, Friedrich (Maler) Müller, Voß, Schiller, Göthe, Kopisch.

VI. Das lyrische (lyrisch-epische) Lebensbild.

§. 41. So viel wir wissen, ist unser Buch das erste, welches dem lyrischen Lebensbilde als einer besondern Dichtungsart eine Rubrik in der Poetik einräumt. Daß verschiedene, selbst bedeutende Aesthetiker die Romanze, Ballade und andere kleine epische Arten, zur Lyrik zählen, können wir keineswegs gerechtfertigt finden. Es gibt aber allerdings — und besonders aus neuester Zeit — eine Menge Gedichte, welche sich dadurch kennzeichnen, daß sie bei wirklich vorherrschendem lyrischen Charakter es sich zur Aufgabe machen, Einzelscenen und Züge aus dem Leben darzustellen. Diese Gedichte wurden bisher theils zu den Romanzen, Balladen ꝛc., theils zu den Liedern, theils noch zu gar keiner besondern Dichtungsart gerechnet, verdienen aber unseres Bedünkens eine sehr beachtenswerthe Rubrik für sich einzunehmen, wenn auch einzelne von ihnen immerhin zugleich einen jener andern Namen mit einigem Rechte mögen beanspruchen dürfen. Ganz ohne epische Grundlage sind sie nie; aber meist wird dieselbe nur durch Andeutungen und zerstreute Aeußerungen in lyrischer Erregung zur Anschauung gebracht, und zwar nicht immer in vollem Lichte, sondern häufig nur in einem reizenden Halbdunkel. Oder es wird ein als gegenwärtig gedachter einziger Moment festgehalten, so daß, wenn auch von diesem aus Blicke in die Vergangenheit, mitunter auch wohl in die Zukunft fallen, im Plane des Ganzen doch keinerlei episches Fortschreiten in der Zeit zu erkennen ist. Und auch, wo der Dichter theilweise wirklich der eigentlichen Erzählungsform sich bedient, sieht man doch sogleich, daß diese hier lediglich im Dienste einer lyrischen Lebensschilderung steht. Bald ist der Stoff dem mittlern Bürgerstande, bald einer niederen, bald einer höhern oder höchsten Region der Gesellschaft entlehnt. Meist zählt er zu den alltäglichen, wenigstens sich oft wiederholenden Lebenserscheinungen,

idyllenartig oder in anderer Weise idealisirt; oft aber auch gehört er — wie im ersten und letzten der untengenannten Beispiele — entweder dem mythischen Gebiete oder der Geschichte an. — Es sind also kleine, einfache, ganz von Empfindung durchdrungene, poetische Lebensgemälde, — größtentheils den Genrebildern, anderntheils den Historienbildern der Maler entsprechend. Inhalt und Ton können sowohl humoristisch als ernst sein. Nach Belieben darf der Dichter im eigenen Namen sprechen, oder im Namen einer fingirten oder geschichtlichen Person. Die Form ist in der Regel eine gereimte und sangbare. — Wir zählen zu unserer Rubrik, die wir zu weiterem Anbau empfehlen, schon manche recht werthvolle Gedichte, z. B.: „Loreley", „das Jägerhaus" und „Kinderspiele" von Heine, „Schäfer's Klagelied" und „Trost in Thränen" von Göthe, „die alte Waschfrau" und „die Großmutter" von Chamisso, „das Schloß am Meer" von Uhland, „Burschenabschied" von Schwab, „die Auswanderer" und „Ammonium" von Freiligrath, „die junge Mutter" von Droste-Hülshoff, „Abends, wenn die Kinder mein" von G. Schults, „die zweite Frau" von C. Siebel, „der Pilgrim von St. Just" von Platen.

VII. Das Bardiet.

§. 42. Die große Begeisterung, welche der patriotische Klopstock für die deutsche Urzeit hegte, und die Vorstellung, welche er sich von einer sogenannten Bardendichtung unserer Urahnen machte, führten ihn — und nach seinem Vorgange auch andere Dichter — auf die Bardieten. Nach Klopstock's eigener Erklärung sind Bardieten „Gedichte, deren Inhalt aus der Zeit der Barden, und deren Bildung so fein muß, als wenn sie es wären. Das Bardiet nimmt die Charaktere und die vornehmsten Theile des Plans aus der Geschichte unserer Vorfahren; in den hinzugekommenen Dichtungen

muß es jener Geſchichte nicht widerſprechen, dem alten Koſtüm überall gemäß und nie ganz ohne Geſang ſein." Die Vorausſetzung dieſer Definition, nämlich daß unſere Vorfahren, die alten Deutſchen, zünftige, einen beſondern Stand bildende Dichter und Sänger gehabt hätten, wie ſie in Frankreich, England, Schottland und Irland bei keltiſchen Volksſtämmen allerdings vorhanden waren, hat ſich als unerweislich, als irrig herausgeſtellt; und der germaniſche „Schlachtgeſang", den Tacitus barditus nennt und wobei man zur Verſtärkung des Schalls die Schilde vor den Mund hielt, wär ſchwerlich etwas Anderes, als ein möglichſt lautes Kriegsgeſchrei zur Anfeuerung der Kämpfer. Und ſollte er wirklich aus articulirten Tönen beſtanden haben, ſo wiſſen wir doch von deren Inhalt und Dichtungseigenthümlichkeit nicht das Allergeringſte. Die Bardietendichter des 18. Jahrhunderts wollten alſo etwas blos Erträumtes nachahmen, und die obige Vorſchrift dazu litt zugleich an auffallender theoretiſcher Unbeſtimmtheit. Daher werden die Bardieten, anfänglich hoch bewundert, jetzt ſchon längſt — und im Ganzen mit vollem Rechte — als eine bloße „Schrulle von ephemerer Bedeutung", als eine literarhiſtoriſche Antiquität angeſehen, die auf Nachahmung und Erneuerung Seitens jetziger Dichter durchaus keinen Anſpruch haben. Doch läßt ſich auch nicht leugnen, daß einige der vorhandenen Dichtungen dieſes Namens nicht ganz ohne Werth ſind. Auch wurde durch ſie der Sinn für Naturpoeſie und Volksgeſang zuerſt wieder lebendig und trugen ſie überhaupt zur Erhöhung der Vaterlandsliebe und Begeiſterung für nationale Dichtung weſentlich bei. Daher hoffen wir wenigſtens auf Entſchuldigung dafür, daß wir das Bardiet hier mit aufführten.

Neben Klopſtock, der dramatiſche Bardieten dichtete, in welchen aber lyriſche eingeflochten ſind, haben wir als Verfaſſer von Bardieten zu nennen: (Kretſchmann „Geſang Rhyngulphs"), Gerſtenberg „Lied eines Skalden"), Denis.

VIII. Die Cantate.

§. 43. Die Cantate ist eine, aus Italien zu uns gekommene, zusammengesetzte lyrische Dichtungsart, deren hervorstechende Eigenthümlichkeit in der unbedingten Bestimmung für die musikalische Darstellung besteht. Sie schildert in einer Reihe von Sätzen Empfindungen, die zwar an denselben Gegenstand geknüpft, aber an Art und Stärke doch sehr verschieden sind. Gewöhnlich läßt der Dichter die verschiedenen Empfindungen auch durch verschiedene Personen aussprechen und gibt dadurch der Cantate einen mehr oder weniger dramatischen Charakter. Doch darf das Gedicht seine lyrische Natur nie verleugnen. Wo darum die Cantate nicht nur die Gefühle schildert, die sich aus gewissen Vorgängen entwickeln, sondern wo sie vielmehr diese Vorgänge selbst dadurch vorführt, daß sie Personen handelnd auftreten läßt, da wird dies doch mit solcher Einfachheit geschehen müssen, daß den Empfindungen — denn auf diese kommt es an! — freier Spielraum bleibt. Ein gleiches gilt von denjenigen Stellen des Gedichts, die epischen Charakters sind: sie dürfen das Lyrische nie in den Hintergrund drängen. Vor Allem hat aber der Dichter die musikalische Bestimmung der Cantate immer im Auge zu behalten. Er muß Alles fern halten, was sich für die Composition nicht eignet oder dieselbe erschwert, und dagegen Alles benutzen, was dieselbe erleichtern, ihren Werth erhöhen kann.

§. 44. Die Haupttheile der Cantate sind: das Recitativ (Sprechgesang), die Arie (einstimmig gesungenes Lied), und der Chor (gemeinschaftlicher Gesang Vieler). Der Inhalt des Recitativ's ist entweder erzählend, oder beschreibend, oder reflectirend; er bildet gleichsam die Basis der Gefühle, welche in der Arie und dem Chor zur Darstellung gelangen. In der Regel ist

die Begleitung im Recitativ höchst einfach gehalten und der Gesang erscheint dabei nur als eine musikalische Deklamation.

Die Arie tritt fast immer mit dem Reim und häufig in Strophenform auf. Oft ist die Arie dialogisch gehalten, d. h. der Ausdruck der Gefühle findet, abwechselnd oder auch gleichzeitig, durch zwei, drei oder vier verschiedene Stimmen statt. (Duett, Terzett, Quartett.) — Ariette heißt kleine Arie.

Im Chore vereinigen sich alle oder doch manche der darstellenden Personen, um ein Gefühl auszudrücken, das sie alle durchdringt.

Man unterscheidet geistliche und weltliche Cantaten. Wenn die geistlichen Cantaten im größeren Style religiöse, besonders aber biblische Stoffe behandeln, heißen sie Oratorien; bei ihnen wird auch der Instrumentalmusik, die in den übrigen Cantaten dem Gesange sehr untergeordnet bleibt, eine größere Mitwirkung zugewiesen. — Kleinere, einfache Cantaten nennt man wohl Cantatillen, Cantatinen, und wenn sie für Eine Singstimme mit schwacher Begleitung bestimmt sind, Cantatilenen.

§. 45. Die Cantaten haben, wie fast alle die Poesien, bei welchen die hinzukommende Musik die Hauptrolle spielt, unter den namhaften, bedeutenderen Dichtern nur wenige Bearbeiter gefunden, weil wirkliche poetische Talente begreiflicher Weise lieber frei zu schaffen pflegen, als in den Dienst des Componisten zu treten und sich lediglich nach dessen Anforderungen und Bedürfnissen zu richten. Merkwürdig genug haben die wenigen poetisch-werthvolleren Cantaten, die wir z. B. von Herder („Oster-Cantate"), Ramler u. A. besitzen, meist nur sehr mittelmäßige oder gar keinen Componisten gefunden. Fast nur Ramler's „Tod Jesu", componirt von Graum und Göthe's „erste Walpurgisnacht", componirt von Mendelssohn, dürften zugleich poetisch und

musikalisch befriedigen. Die blos in musikalischer Hinsicht ausgezeichneten Cantaten, resp. Oratorien ꝛc. hier aufzuführen, kann nicht unsere Aufgabe sein.

IX. Die Elegie.

§. 46. Die Elegie stellt die Gefühle der Wehmuth dar, welche sich bei sinniger Betrachtung von etwas Idealem oder Idealisirtem aus dem Bewußtsein menschlicher Schwäche und Beschränkung erzeugen. Während die Ode (im weiteren Sinne) das Gemüth über alle Schranken des irdischen Lebens, in die Regionen des Unendlichen, Ewigen, Idealen erhebt, zieht die Elegie das Ideale, Unendliche in den Kreis irdischer Beschränkung und menschlicher Schwäche herab und läßt es nur in diesem Spiegel sehen. — Alles, was uns theuer war und dessen Verlust wir jetzt beklagen, so wie jedes Gut, nach welchem wir uns heiß, aber vergeblich sehnen, kann Gegenstand der Elegie sein, und ebenso ein geliebter Besitz, den wir noch haben, aber zu verlieren fürchten. Es ist dabei nicht nöthig, daß das Beklagte, Ersehnte oder Bedrohtgeglaubte gerade etwas wirklich Ideales sei; auch gewöhnlichere Güter des Lebens können dem Elegiendichter zum Vorwurf dienen, doch werden dieselben immer idealisirt erscheinen müssen. Denn es liegt in der Natur der Klage und der Sehnsucht, den beklagten oder herbeigesehnten Gegenstand in höherem, vervollkommnerndem Lichte zu sehen. Wenn der vorherrschende Ton der Elegie auch der der Wehmuth, des Schmerzes ist, so darf sich der Schmerz doch nie zur Leidenschaftlichkeit steigern, vielmehr muß in der Elegie das Gemüth, wenn auch noch so tief betrübt, sich einer harmonischen Ruhe befleißigen und über seinen Kummer und dessen Gegenstand reflectiren, um dadurch sich Erleichterung zu verschaffen. Der bloße Ausdruck der Wehmuth, ohne Reflection, paßt mehr für das elegische

Lied, — der ungebändigte Schmerz auch für gewisse odenartige Gedichte, aber nicht für die eigentliche Elegie.

§. 47. Die Alten pflegten jedes Gedicht in Distichonform (Hexameter und Pentameter in regelmäßigem Wechsel, vergl. I. §. 64—69.) ein elegisches zu nennen, und in diese Form, besonders in der früheren Zeit, den verschiedenartigsten Inhalt auszuprägen, wiewohl späterhin vorzugsweise die Gefühle der Wehmuth. In der modernen Welt hat man im Allgemeinen schon seit lange lediglich die letztern als charakteristisch für den Begriff des Elegischen angenommen. Und die Elegie als deutsche Dichtungsart hat diese Annahme ganz unzweifelhaft zur Grundlage, — wie ja überhaupt für uns eine bloße metrische Form keine eigentliche Dichtungsart bestimmen kann. Wir können es daher in keiner Weise billigen, wenn auch bei uns Einzelne, ohne Rücksicht auf den Inhalt, jedes Gedicht in Distichonform eine Elegie nennen. Die Distichonform, in der das Fallen des Pentameters unmittelbar nach dem Steigen des Hexameters gewissermaßen die Vergänglichkeit abbildet, eignet sich aus diesem Grunde allerdings sehr gut für die Elegie und mag daher nach wie vor das elegische Versmaß heißen, — aber nicht sie, sondern ein entsprechender Inhalt macht die Elegie und diese tritt bei uns thatsächlich und mit gutem Erfolg in sehr verschiedenen Versmaßen auf. Am angemessensten für sie erscheinen, neben der von vielen Dichtern beibehaltenen antiken Form, die fünffüßigen Trochäen oder Jamben, aber auch verschiedene vier- und achtfüßige Verse, und eine Verbindung von vier- und dreifüßigen Trochäen.

§. 48. Auch daß Gottschall den Begriff der Elegie auf die gesammte „Lyrik der Reflektion", ja auf die ganze „Gedankenpoesie der Gegenwart" ausdehnt, halten wir keineswegs für zweckmäßig, obgleich allerdings der Reflektion immer das Elegische wenigstens nahe liegt und andererseits die eigentliche Elegie, wie schon oben gesagt, der Reflektion nicht entbehren kann. Es gibt ja

doch offenbar gar viel Reflektionslyrik und Gedankenpoesie ohne irgend welchen elegischen Charakter, ohne jeden Anflug von Wehmuth und Schmerz. Dagegen stimmen wir demselben Aesthetiker vollständig bei, wenn er sagt: „Während das Lied und die Ode eine schlagende Kürze des Ausdrucks verlangen, jenes um die unmittelbare Empfindung zu treffen, diese um der Energie des schwunghaft aufgeregten Geistes gerecht zu werden: darf sich die Elegie in ungehemmten Ergüssen ergehen, mit mehr Ruhe die vorschwebenden Bilder ausmalen, alle angeschlagenen Saiten voller austönen lassen."

§. 49. Die Elegie ist, wenn auch nicht mit besonderer Vorliebe, doch, zumal seit Klopstock, vielfältig und mit Erfolg angebaut worden. Unter den Dichtern derselben zeichnen sich aus: Haller („Trauer-Ode" ꝛc.), Klopstock, Ew. v. Kleist, Uz, Götz, Denis, Jacobi, Herder, Schubarth, Salis, Matthisson, Hölty („Elegie auf ein Landmädchen", „Bei dem Grabe meines Vaters"); Göthe („Alexis und Dora", „Epilog zu Schiller's Glocke"; — Göthe's „Römische Elegien" sind nur geringeren Theils wirkliche); Schiller („Klage der Ceres", „die Götter Griechenlands", „die Ideale", „Siegesfest", „Herculanum und Pompeji", „der Spaziergang" u. s. w.); Hölderlin („die Eichbäume", „der Wanderer"); Tiedge („auf dem Schlachtfelde bei Kunersdorf"); Anastasius Grün (Verschiedenes im „Schutt"); Zedlitz („Todtenkränze"); Immermann, Rückert, Matzerath, Dingelstedt, Freiligrath, Lenau, Geibel, Lingg, Rittershaus ꝛc.

Wie überhaupt die Dichtungsarten, zumal die lyrischen, in der Praxis nicht allzu häufig ganz streng gesondert erscheinen, sondern oft mannichfaltig in einander überspielen und sich verschmelzen, so findet sich, besonders bei unsern neuern Dichtern, namentlich auch viel Elegieähnliches in Liedern, Oden, Heroiden, Rhapsodien, ja auch in Romanzen, Balladen ꝛc. Und schon einige der

Beiſpiele, die wir vorſtehend bezeichneten, ſind nicht gerade reinausgeprägte Elegien.

X. Die Heroide.

§. 50. Die Heroide iſt in Hinſicht ihres Inhalts der Elegie verwandt. Auch in ihr iſt der Ton der Wehmuth vorherrſchend; auch ſie ſpricht entweder die Klage über einen erlittenen Verluſt, oder den Schmerz vergeblicher Sehnſucht aus. Aber ſie erſcheint nicht wie die Elegie, als ſubjektive Aeußerung des Dichters, ſondern iſt objectiv gehalten. Der Dichter läßt nämlich eine hiſtoriſche oder fingirte Perſon auftreten und dieſelbe Empfindungen der Sehnſucht oder der Klage gegen eine andere Perſon ausſprechen. Da die Perſon, an welche die Heroide gerichtet iſt, als von der ſprechenden entfernt gedacht wird — oft durch den Tod getrennt, — ſo nimmt das Gedicht die Form der Epiſtel (ſiehe §. 70) an. Daher läßt ſich, wenn man will, die Heroide auch als bloßen Zweig der letztern betrachten, während ſie ihrem Inhalte nach eine objectivirte Elegie iſt. Das Versmaß iſt meiſt das ſogenannte elegiſche, doch hat man ſich auch längerer trochäiſcher oder jambiſcher Verſe und zwar oft in Verbindung mit dem Reim bedient.

Der Name Heroide ſchreibt ſich von Ovid her, in deſſen Heroiden verſtorbene Helden und Heldinnen (Heroen, Heroinen) in Form von Briefen aus der Unterwelt an Perſonen der Oberwelt ſich in wehmüthiger Klage ergehen. Für uns iſt, wie aus der obigen Charakteriſtik hervorgeht, die Benennung durchaus unmaßgeblich.

§. 51. Nur ſehr wenige unſerer Dichter haben ſich in der Heroide verſucht; wir nennen: Wieland, Koſegarten, Eſchenburg und A. W. Schlegel („Neoptolemus an Diokles“).

XI. Das Lehrgedicht (im engern Sinne).

§. 52. Nicht jedes Gedicht, mit welchem didaktische Tendenzen verbunden werden, erhält deshalb den Namen Lehrgedicht. Im engern Sinne wenigstens können nur diejenigen Gedichte so genannt werden, welche sich in einer ganzen Reihe von Entwickelungen und Betrachtungen über einen Gegenstand verbreiten und die Belehrung als Hauptzweck vorwalten lassen. Jeder, die höheren oder auch nur gewöhnlichere Interessen der Menschheit berührende Gegenstand kann Object des Lehrgedichts werden; nur muß derselbe auch das Gefühl oder die Phantasie, nicht bloß den Verstand ansprechen. Es wäre z. B. thöricht, einen rein mathematischen Gegenstand zum Vorwurf eines Lehrgedichts zu machen.

§. 53. Unter welchen Bedingungen überhaupt Dichtungen didaktischer Tendenz poetisch zulässig sind, darüber haben wir uns bereits in §. 8. ausgesprochen. Der Umstand, daß mit dem Lehrgedicht nicht noch speziellere Zwecke (wie z. B. mit der Satire) verbunden werden, daß es sich vielmehr im Kreise des Allgemeinen hält, macht eine um so strengere Aufmerksamkeit des Dichters in Rücksicht des poetischen Elements nöthig. Wie sehr er auch den logischen Zusammenhang zu beachten und klare Entwickelung der Gedanken zu erzielen hat, so muß er doch immer mehr zunächst auf Gefühl oder Phantasie als direkt auf den Verstand zu wirken suchen, wenigstens bei diesem jenes nicht versäumen. Dadurch allein vermag er dem Gedichte poetischen Werth zu geben, während es sonst zu einer, höchstens schön klingenden, aber trockenen, kalten Moralpredigt oder nüchternen Auseinandersetzung, kurz in die Prosa herabsinkt. Man sieht, daß der Dichter fortwährend zu kämpfen hat, um letzteres zu vermeiden, und in der That halten sich die meisten Gedichte, die man dieser Art beizuzählen pflegt, unbeschadet ihres sonstigen Werthes im Ganzen nur wenig über der Grenzlinie.

Nur Einiges von dem Untengenannten steht poetisch höher und nähert sich dadurch unserer nächstfolgenden Rubrik.

Für die Lehrgedichte sind mancherlei Formen gebraucht worden; vorzugsweise hat man sich des Alexandriners und fünffüßig jambischer Verse bedient; strophische Abtheilung derselben wurde dabei seltener beliebt.

§. 54. Das Lehrgedicht, dem früher schon ganze Zeitalter fast ausschließlich huldigten, ist in neuerer Zeit verhältnißmäßig wenig angebaut worden. Indem wir in Rücksicht der ältern Produkte dieser Gattung unsere Leser auf die Literaturgeschichte verweisen, führen wir nur die bedeutendsten derjenigen Dichter auf, die seit Haller sich im Lehrgedicht versucht haben. Dahin gehören: Haller („Vom Ursprung des Uebels"), Uz („Theodicee"), Gleim („Halladat"), Bodmer, Lichtwer, v. Creuz („die Gräber"), Gellert, Käſtner, Dusch, Leſſing, Herder, Wieland, Schiller, Tiedge („Urania"), Rückert („Weisheit des Brahmanen"), Schefer („Laienbrevier"), Fr. von Sallet („Laien-Evangelium"), Hammer („Schau um dich und ſchau in dich"). — Auch die „Vorhofklänge" dürften großentheils hierher gehören.

XII. Die Schiller-Gedankenlyrik.

§. 55. Die meiſten der lyriſchen Gedichte Schiller's, auch ſolche, die ſich als Elegie, als Rhapſodie ꝛc. auffaſſen laſſen, ſind dem Lehrgedichte verwandt. Aber manche von ihnen, beſonders „die Glocke", „Ideal und Leben", „der Genius", „die Ideale", „Reſignation", „an die Freude", „das Glück", „Würde der Frauen" u. a. m. heben ſich auf dieſem Gebiete durch ſeltene poetiſche Weihe ſo bedeutend hervor, daß wir ihnen, nach dem Vorgange neueſter Aeſthetiker, eine beſondere Rubrik eröffnen zu müſſen glauben. Viſcher, der ihren lyriſchen Charakter zu gering anſchlagen dürfte, nennt ſie „die Poeſie des ſchönen Gedankens", Gottſchall „Gedan-

lenlyrik", Snuppe „die ideale oder philosophische Gedankenlyrik". Das unterscheidende Merkmal dieser Gedichtklasse, welche unseres Bedünkens eine der höchsten Stufen der Lyrik, wo nicht gar die höchste einnimmt, ist eine im Herzen des Dichters geläuterte, mit seinem Gefühl getränkte, durch seine Phantasie reich geschmückte, großartige Gedankenfülle, die sich in edelster Sprache, aber nicht odenartig, sondern mehr harmonisch und mit didaktischer Tendenz ergießt, diese Tendenz jedoch nicht so offen, wie das eigentliche Lehrgedicht, hervortreten läßt. Schon Jean Paul mußte an eine solche höhere, das gewöhnliche Lehrgedicht fast unendlich überragende Dichtungsart denken, als er schrieb: „Das Lehrgedicht läßt auf innere geistige Gegenstände den Brennpunkt der Empfindung fallen, und in diesem leuchten und brennen sie; und dieses so sehr, daß der flammende Pindar ganze Reihen kalter Lehrsätze zu seinem korinthischen Erz einschmilzt. Reflectionen oder Kenntnisse werden nicht an sich zur Lehre, sondern für das Herz zur Einheit der Empfindung gereiht, und als eine mit Blumenketten umwickelte Frucht dargeboten. In der Dichtkunst ist jeder Gedanke der Nachbar eines Gefühls, und jede Gehirnkammer stößt an eine Herzkammer." —

§. 56. Schiller ist noch unerreichtes Vorbild. „Was die Gedichte Schiller's auszeichnet", sagt Hegel, „ist besonders der großartige Grundgedanke ihres Inhalts, von welchem der Dichter jedoch weder dithyrambisch fortgerissen erscheint, noch im Drange der Begeisterung mit der Größe seines Gegenstandes kämpft, sondern desselben vollkommen Meister bleibt und ihn mit eigner poetischer Reflection, in ebenso schwungreicher Empfindung als umfassender Weite der Betrachtung, mit hinreißender Gewalt in den prächtigsten volltönendsten Worten und Bildern, doch meist ganz einfachen, aber schlagenden Rhythmen und Reimen, nach allen Seiten hin vollständig darlegt.

Dieſe großen Gedanken und gründlichen Intereſſen, denen ſein ganzes Leben geweiht war, erſcheinen deßhalb als das innerſte Eigenthum ſeines Geiſtes, aber er ſingt nicht ſtill in ſich oder im geſelligen Kreiſe, wie Göthe's liederreicher Mund, ſondern wie ein Sänger, der einen für ſich ſelbſt würdigen Gehalt einer Verſammlung der Hervorragendſten und Beſten vorträgt." — Schiller's Nachahmer, wenn ſie auch zum Theil ſeinen ſchön- und volltönenden Ausdruck erreichten, blieben meiſt weit hinter ihm zurück. Doch iſt Einzelnes von unſern neuern Dichtern, namentlich von Geibel, Rückert, Schefer, Prutz, Pfizer u. A., ſchon recht wohl werth, dieſer ehrenden Rubrik zugewieſen zu werden, und eine Richtung nach dieſer hin läßt ſich bei Vielen — auch wohl in den „Vorhofklängen"? — nicht verkennen; um ihr ganz zu genügen, dazu gehört aber eine Natur, die zugleich tief philoſophiſch und ächt dichteriſch angelgt iſt.

XIII. Das beſchreibende Gedicht.

§. 57. Poetiſche Beſchreibungen finden ſich auch innerhalb mancher anders benannten Dichtungen, nicht nur in lyriſchen, ſondern auch in epiſchen und dramatiſchen. Da ſind ſie aber eben nur Theile eines größeren Ganzen und haben den Zwecken deſſelben zu dienen, ſei es nun als Bild oder ſonſtigen Schmuck, oder zur Veranſchaulichung der Scenerie. Wo die poetiſche Beſchreibung als ſelbſtſtändiges Gedicht auftritt, iſt auch ſie dem Lehrgedicht verwandt, weil ſie die beſchriebenen Gegenſtände kennen zu lehren, anſchaulich zu machen ſucht. Eine weitere, geiſtigere Lehre aus ihm abzuleiten, es als Ganzes zu irgend einem Gleichniß oder zur Veranſchaulichung einer Grundidee zu verwerthen ꝛc., liegt ihr im Allgemeinen fern, iſt wenigſtens nicht ihr charakteriſtiſcher Brauch. Unter dieſen Umſtänden iſt offenbar die Gefahr, in das Reich der Proſa hinabzuſinken, für das beſchreibende Gedicht noch größer, als für das eigentliche Lehrgedicht. Dieſer Gefahr zu entgehen und ſich in der Re-

gion der Poesie zu erhalten, vermag es nur dadurch, daß es durch die Wahl seines Gegenstandes und die Art seiner Beschreibung die Phantasie anregt und ästhetischen Genuß zu bereiten sucht. Lediglich Räumlich-Festes, Unbewegliches zu schildern, ist am gefährlichsten; der Dichter suche also etwas Bewegtes und wo möglich Belebtes damit zu verbinden, oder schildere zugleich den Eindruck auf Gemüth und Phantasie. Die besseren Dichter haben das auch sehr wohl gefühlt. Und es läßt sich nicht leugnen, daß einzelne der vorhandenen beschreibenden Gedichte als wirklich schöne, poetische Gemälde erscheinen, die sich auch großer Gunst zu erfreuen hatten. Meist sind es Naturgemälde. Wir nennen nur: Ewald Kleist's „Frühling", Matthisson's „Mondscheingemälde", Heine's „Nordseebilder", Droste-Hülshoff's „Haidebilder", Freiligrath's Wüstenbilder. Einige dieser Naturbilder, namentlich auch der letzteren, streifen übrigens zugleich beträchtlich in's epische Gebiet.

XIV. Die Gnome.

§. 58. Die Gnome (so viel wie Sinnspruch, Maxime) ist ein Gedicht, das einen sinnreichen Gedanken, der entweder eine Weisheitslehre oder eine beachtungswerthe Bemerkung, Erfahrung enthält, möglichst kurz und in einer Form ausspricht, die dem Gedächtniß leicht zugänglich ist. Vom Epigramm (siehe §. 60.) unterscheidet sie sich dadurch, daß sie sich immer absolut hält, d. h. sich weder an ein äußeres Objekt knüpft, noch auf eine besondere Situation des Lebens bezieht, und daß sie immer didaktischer Tendenz ist.

Hat der Dichter zur Einkleidung das sogenannte elegische Versmaß gewählt, so nennt man die Gnome auch kurzweg Distichon. — Rückert und Andere haben sie nicht selten als ein kleines Reimgedicht von vier Zeilen erscheinen lassen und sie danach mit dem Namen

Vierzeile belegt. Der Dichter iſt weder an die eine noch an die andere Form gebunden, vielmehr ſteht ihm rückſichtlich der Wahl derſelben völlige Freiheit zu. Bei Anwendung des Reims, beſonders bei metriſch zwanglaſen Reimverſen, nennt man die Gnomen ganz paſſend auch Reimſprüche.

§. 59. Wir ſind (die in größeren lyriſchen, in epiſchen und dramatiſchen Dichtungen enthaltenen Sinnſprüche ungerechnet) reich an gehaltvollen Gedichtchen dieſer Art; unter den Dichtern derſelben verdienen Freidank, Göthe, Herder, Schiller, Gleim, Lavater, Göckingk, Leſſing, Fr. Schlegel, Claudius, Tiedge, Rückert, Wilh. Müller ꝛc. eine ehrenvolle Erwähnung. — Zuſätzlich glauben wir hier noch der eigentlichen Sprüchwörter des Volks gedenken zu müſſen. Die meiſten derſelben gehören ohne Zweifel nicht der Poeſie, ſondern der Proſa an. Diejenigen aber — und ihrer ſind nicht ſo ganz wenige — die irgend etwas Poetiſches an ſich haben, beſtehe dies nun in Reim oder Stabreim oder in Bilderſprache, in verſinnlichendem, individualiſirendem oder perſonifizirendem Ausdruck, verhalten ſich zur Gnome wie überhaupt die Volkspoeſie zur Kunſtpoeſie. Entſchiedener noch manche alte Spruchgedichte des Volks, die nicht gerade zu den Sprüchwörtern gezählt werden. Auch viele Sprüche der Bibel, z. B. manche Salomo's und Sirach's, klingen gnomenartig.

XV. Das Epigramm.

§. 60. Das Epigramm war, wie ſein Name ſagt, urſprünglich eine Aufſchrift oder Inſchrift auf Denkmälern, bei welcher es dem Dichter darauf ankam, den Sinn oder die Bedeutung des Denkmals mit wenigen, aber ſcharf bezeichnenden poetiſchen Worten zur Anſchauung zu bringen. Später hat es dieſe Beſtimmung verloren, und man betrachtet ſeitdem als die weſentliche Eigenthümlichkeit des Epigramms die: überhaupt einen ſinn-

reichen, an ein bestimmtes Objekt geknüpften Gedanken in möglichster Kürze und vollendeter Form so vorzuführen, daß er überraschend und ergreifend wirkt. Soll das Epigramm diesen Zweck erreichen, so muß das Objekt, auf welches es sich bezieht, immer als bekannt vorausgesetzt werden können und die bloße Anführung des Namens oder höchstens ein paar, als Ueberschrift des Gedichts geltende Worte müssen hinreichen, das Bild desselben dem Leser vorzuführen. Viele unserer Epigrammendichter haben in dieser Hinsicht gefehlt; sie knüpften nämlich ihren sinnreichen Gedanken an unbekannte, ja wohl gar an fingirte Gegenstände oder Personen. Dadurch aber muß nothwendig die Wirkung des Epigramms geschwächt werden. Dasselbe kann wohl auch so überraschen, aber nicht ergreifen. — Will man den Werth des Epigramms blos darein setzen, daß es erst die Aufmerksamkeit spannen und dann dieselbe überraschend befriedigen soll, so weist man es in eine ziemlich niedere Sphäre. Wir haben zu beklagen, daß die meisten unserer Epigrammendichter sich dieser Sphäre zuneigen. Sie haben nicht nur das ernstgehaltene Epigramm sehr wenig cultivirt und dagegen fast nur das witzig-satirische, das allerdings ihrem speciellen Zweck am besten genüget, angebaut, sondern sind auch bei diesem in den eben gerügten Fehler gefallen: sie bezogen sich, wie Gervinus treffend bemerkt, nicht auf gegebene Verhältnisse und Persönlichkeiten, sondern machten die Fälle zu ihren Witzen und setzten so gleichsam das Denkmal um der Inschrift willen. Dadurch entzogen sie ihren Scharfsinn und Witz freilich der Controle, die nur möglich ist, wenn der Name oder die Sache, auf welche sich derselbe bezieht, eine öffentliche, allgemein bekannte ist, — aber ihre Dichtung mußte meist auch alles Interesse und damit die Wirkung verlieren. Wie ganz anders ist das, wenn sich das Epigramm auf allgemein bekannte Gegenstände bezieht, wenn es z. B. als Grabschrift eines allbekannten Man-

nes erſcheint! Als ſolche zieht es die Summa, das Facit eines ganzen Lebens, und war dieſes ein verkehrtes, ſo ſteht es mit ſeiner ſatiriſchen Spitze auf dem ernſten Monument, das an die menſchliche Nichtigkeit ohnehin erinnert, mit eingreifender Wirkung. Wie viel ſchwindet aber von dem grundtiefen Inhalt, deſſen eine ſolche Grabſchrift fähig iſt, wenn der Todte ein blos fingirter, moraliſcher Charakter von allgemein typiſchem Schlage iſt!

§. 61. Nach Leſſing zerfällt das Epigramm in zwei Theile, die er Erwartung und Aufſchluß nennt. Die Erwartung ſoll nach ihm immer durch die Bezeichnung eines einzelnen beſtimmten Falles oder Objektes erregt werden, der Aufſchluß dagegen durch einen allgemeinen Gedanken geſchehen. Herder nennt als die beiden Theile des Epigramms: Expoſition und Anwendung. Wohl die meiſten unſerer beſſern Epigramme ſind wirklich in dieſer Weiſe conſtruirt. Bei andern aber erſcheinen die beiden Theile mehr nur als Satz und Gegenſatz, Theſe und Antitheſe; ſo auch die allgemeineren, mit dem Namen Tabulae votivae bezeichneten Epigramme Schiller's. — „Wenn alles Lyriſche" — ſagt Viſcher — „aus einer Situation entſpringen ſoll, ſo gilt dies vom Epigramm in dem ganz ſpeciellen Sinne, daß es auf ein einzelnes äußeres Objekt gerichtet iſt, dem der Dichter gegenübertritt, das er aber nicht in das rein innere Leben des Gemüths umſetzt, ſondern nur ſo weit auf das Subjective bezieht, daß er einen ſchönen Gedanken darüber ausſpricht, und zwar ohne weitere Entwicklung, in ſchlagender Kürze. So iſt die Lyrik an ihrer Grenze noch einmal ganz punctuell, aber jetzt nicht mehr rein empfindend, und nicht mehr in den Ring der beſondern Stimmung die Welt faſſend, ſondern Einzelnes durch einzelne Gedankenlichter beleuchtend; es ſind die zerſtreuten erkaltenden Funken der Flamme, welche die volle Lyrik in gedrängter Wärme zuſammenhält; der Prozeß der Verklärung der Welt im Subjecte hält eine Nach-Ernte, geht weit und breit in

der Welt um und wirft auf die einzelnen Dinge (und Personen), ohne ihre Objectivität aufzuheben, seine geistigen Blitze." — Manche Gedichtchen dieser Art werden nur mit Unrecht Epigramme genannt, sie sollten Gnomen heißen. —

Auch für das Epigramm hat man sich vorzugsweise des Distichons bedient und dann es häufig auch nur so genannt. Doch sind auch andere Formen viel gebraucht, namentlich auch Reimverse oft benutzt worden.

§. 62. Als die vorzüglichsten Epigrammendichter gelten: Opitz, Weckherlin, Gryphyus, Logau, Wernicke, Klopstock, Lessing, Kästner, Hagedorn, Herder, Bürger, Göckingk, Schiller, Göthe, Uhland, Sallet, Kretschmann, Haug, W. Müller, Rückert und Platen.

§. 63. Eine besondere literarische Bedeutung haben die Epigramme gewonnen, die Göthe und Schiller unter dem Namen Xenien erscheinen ließen. Diese Gastgeschenke sprachen nicht nur allgemeine, sehr feine und treffende Bemerkungen über bekanntere Gegenstände der Kunst, der Literatur und des Lebens aus, sondern gaben namentlich durch den Spott und die Satire, die sie über viele der damals lebenden Autoren ausgossen, Anlaß zu einer sehr bedeutenden literarischen Aufregung, die sich in bittern Federkriegen Luft machte. Sofern sie insonderheit der oben ausgesprochenen Forderung genügen und sich nur auf öffentliche, bekannte (oder doch damals als bekannt vorauszusetzende) Gegenstände beziehen, sind sie meist und in vieler Beziehung als Muster-Epigramme aufzustellen, — wiewohl rücksichtlich der Form, mitunter auch des Inhalts und des Tones, manchen von ihnen Vorwürfe zu machen sind, die auch leicht hingeworfene Produkte so ausgezeichneter Dichter sich nicht sollten machen lassen. In neuester Zeit haben diese Göthe-Schiller'schen Xenien verschiedene, zum Theil recht glückliche Nachahmung gefunden.

XVI. Die Satire.

§. 64. Die Satire ist ein, von Witz und Laune belebtes Gedicht, das entweder im Ton ernster Rüge die sittlichen Gebrechen der Zeit von ihrer verderblichen, oder die Schwächen, Thorheiten und kleinlichen Bestrebungen derselben von ihrer lächerlichen Seite darstellt. Es gibt demnach eine ernste oder directe (positive) und eine lachende oder indirecte (negative) Satire. Die erstere „hält das Ideal ausgesprochener Maßen an den Gegenstand, zeigt des letztern Schlechtigkeit im offenen Angriff auf. Sie wäre daher überhaupt nicht ästhetisch, sondern ethisch, wenn sie nicht im Einzelnen komischer Mittel, natürlich im Wesentlichen des Witzes, sich bediente." (Vischer.) Sie „muß jederzeit aus einem Gemüthe fließen, welches vom Ideale lebhaft durchdrungen ist". (Schiller.) Dieses selbe Gemüth ist aber eben darum auch von Unwillen und Bitterkeit erfüllt, nämlich darüber, daß sein Gegenstand so weit vom Ideale absteht, und diese Empfindung eben spricht der Dichter zwar mit Witz und Spott, aber im Ganzen direct und positiv aus. Greift er auch zur Ironie, so streift er damit, so lange diese anhält, in das Gebiet der indirecten oder lachenden Satire. Letztere, die sich der Ironie vorzugsweise bedient, ist keineswegs immer die harmlosere der beiden Strafschwestern; doch ist sie geneigter, das Böse als bloße Thorheit aufzufassen, wenigstens lacht sie über dasselbe und gibt es der Lächerlichkeit Preis. Die Satire, sei sie nun ernst oder komisch gehalten, hat immer didaktische Zwecke: sie will beschämen, strafen, bessern oder warnen. Damit sie ihre poetische Sendung erreiche, ist richtige Wahl und dann richtige Auffassung und Darstellung des Stoffes nöthig.

§. 65. Was den Stoff an sich betrifft, so muß sich der Dichter zunächst klar sein, daß solcher wirklich vor das Forum der Satire gehöre, daß er weder über-

noch unter dem Horizonte derselben liege. Ueber dem Horizonte der Satire liegen wirkliche Laster und Verbrechen; sie verlangen höhere, schneidendere, wirksamere Waffen, als die Poesie zu bieten vermag. Als unter dem Horizonte des satirischen Gedichts liegend, sehen wir das an, was so unbedeutend und unbekannt oder gar so gemein ist, daß sich die Dichtkunst durch seine Bekämpfung nur entehren würde. Die meisten deutschen Satiriker haben sich namentlich den letzten Fehler zu Schulden kommen lassen — sie bewegen sich großentheils in einer zu niedern, zu geringen Sphäre. Zum Beleg dieser Behauptung erinnern wir nur an Rabener, den man gewohnt ist, als einen unserer bedeutendsten Satiren-Dichter zu betrachten. Was er bekämpft, „gehört der Oeffentlichkeit gar nicht an, sondern den Kaffeegesellschaften, Schenken, höchstens den Casino's seiner Zeit; es wird durch Umstände und Verhältnisse bestimmt, durch keinen Spott gebessert." (Schlosser, Geschichte des 18. Jahrhunderts.) Aber über welche Feinde soll der Dichter die satirische Geißel schwingen? Unsere unmaßgebliche Antwort geht dahin, daß die ernste Satire allgemein verbreitete, entweder offen daliegende oder doch leicht nachzuweisende sittliche Gebrechen der Zeit in ihrem, das wahre Wohl untergrabenden Einflusse darzustellen, oder solche bedeutende Personen, die durch Lehre oder Wandel weithin Verderben wirken, an den Pranger zu stellen habe. Die komische Satire dagegen hat sich besonders an die weitverbreiteten Thorheiten und Schwächen, verkehrten Ansichten und Meinungen, die zwar nicht gerade verderblich wirken, aber doch immer lächerlich machen und vernunftwidrig sind, zu halten, mögen sich diese nun als allgemeine Zustände oder in einer einzelnen Person präsentiren.

§. 66. In Hinsicht der Auffassung und Darstellung des gewählten Gegenstandes hat man gewöhnlich als Hauptforderung hingestellt, daß die Satire die Sache treffe, nicht die Person. Sofern der Gegenstand ein Za-

ſtand, ein allgemein verbreitetes Uebel iſt, leidet das natürlich keinen Zweifel. Muß aber — wie häufig — die Satire gewiſſe Perſonen als die Repräſentanten oder Urheber der gerügten Gebrechen oder Schwächen ꝛc. anſehen, ſo hat dieſer Satz nur bedingte Gültigkeit. Wir möchten uns daher lieber ſo ausdrücken: die Satire muß, auch wenn ſie die Perſon geißelt, dabei doch ſtets die Sache im Auge haben; es muß aus der ganzen Haltung des Gedichts und ſeinen Einzelheiten hervorleuchten, daß es dem Verfaſſer lediglich um die Sache, um die Bekämpfung oder Strafung der von ihm gerügten Uebel oder Fehler zu thun ſei; dieſe jedoch muß er natürlich da angreifen, wo ſie ſich finden, alſo auch in der betreffenden Perſon, wenn er nicht durch Hiebe in's Blaue hinein ſich ſelbſt lächerlich machen will. Wo das Gedicht ſich aber nur gegen die Perſon richtet, wo es nur auf deren Herabſetzung, Entwürdigung ankommt, wo man zu dieſem Zweck wohl gar der Perſon unverſchuldete Gebrechen vorwirft oder ihr Fehler und Vergehen andichtet — da iſt es nicht Satire, ſondern Pasquill, und dies wird den poetiſchen Genuß vergällen. Vermeidet der Dichter dieſe Klippe, ſo iſt jedenfalls der perſönlich gemeinten Satire der Vorzug zu geben, da die allgemein gehaltene nur zu leicht in eine Windmühlenſchlacht à la Don Quixote ausläuft — „der Satiriker ficht mit Luftgebilden, wenn er Thorheiten ſchlagen will und ſeine Hiebe nicht auf den leibhaften Thoren fallen läßt".

§. 67. Zur wirkſamen Darſtellung des Gegenſtandes iſt ferner nöthig, daß der Dichter ſich vor entſtellenden Uebertreibungen hüte, denn ſonſt wird die Satire zur Carricatur und erregt Ekel und Widerwillen. Man muß dem Dichter aus jeder Zeile Eifer für Wahrheit und Recht abfühlen: ſein Spott darf nie in Verläumdung, ſein Hohn nie in Schadenfreude übergehen. — Endlich muß der Satiriker vorſichtig bei Verwendung des Witzes ſein. Derſelbe muß als natürlich,

ungesucht erscheinen; man darf nicht jeder Zeile anmerken, daß sie witzig sein soll. Ueberhaupt hat sich gerade der Satiriker auch sehr vor gewissen Manieren in der Darstellung zu hüten. So erhalten viele und zum Theil berühmte unserer Satiren dadurch etwas Widerliches, daß in ihnen die direkte Ironie, wonach man das Tadelnswürdige lobt und das Lobenswürdige tadelt, zu viel angewendet ist.

§. 68. Die Satire kann nicht nur als lyrisches, sondern auch als dramatisches und episches Gedicht (als Lustspiel, Erzählung, Fabel, Brief ꝛc.), auch in metrischer, wie in prosaischer Form auftreten. Wenn wir sie als lyrische Dichtungsart aufführen, so geschieht dies, weil sie in jedem Falle als subjective Aeußerung des Dichters erscheint. Wo sie, als eigentlich lyrisch, metrischer Formen bedarf, hat man meist den Alexandriner, die Stanze, das Sonett, den gereimten oder den ungereimten fünffüßigen Jambus, den Trimeter, den Hexameter und den jambisch und spondeisch gemischten anapästischen Siebenfüßler angewendet; doch sind andere Formen nicht ausgeschlossen.

§. 69. Wenn wir über die Leistungen deutscher Dichter auf dem Felde der Satire berichten sollen, so können wir kurzweg sagen: wir haben viele Satiriker, aber wenige Satiren. Was man bei uns so nennt, verdient mit wenigen Ausnahmen den Namen nicht. Das liegt nicht an unsern Dichtern, sondern wurde durch unsere alten Verhältnisse herbeigeführt. Die Dichter mußten es ja scheuen, „die Größe, den Glanz, die den großen Haufen blenden, falsche Anmaßung und leeren, eiteln Schein zu verhöhnen“ und „die eigentlichen Feinde der Menschheit, die Leute, welche ganz ungescheut der öffentlichen Meinung Hohn sprechen dürfen“, mit ihrer satirischen Ruthe zu geißeln, wenn sie dafür auf Veranlassung derselben Größen zwar nicht wieder mit Dichterwaffen gezüchtigt, aber mit Scorpionen gepeitscht werden wollten. Diese Umstände haben dann die Folge gehabt, daß bei

uns, ſtatt des ehrlichen literariſchen Kampfes, der gehäſſige literariſche Meuchelmord dienende Herzen und Hände fand. Die verdeckten, verkappten, lichtſcheuen Angriffe fanden Pflege: was konnten ſie anders wirken, wenn ſie überhaupt wirkten, als Haß, Bitterkeit und Rache? Die Abſchaffung der Cenſur ſchien zwar eine beſſere Zeit für die Satire anzubahnen, wiewohl auch beklagenswerthe Ausſchreitungen nicht ausblieben; aber bald hemmten ſtrenge Preßgeſetze und Maßregelungen wieder allzu ſehr. — Bisher ſuchten die Satire zu cultiviren: Liscow, Rabener, („Kleider machen Leute"), Hagedorn, Lichtenberg, Lichtwer, Fr. Stolberg, Wieland, Voß, Göthe („Muſen und Grazien in der Mark"), Falk, Jean Paul, Fr. Richter, A. W. Schlegel, Tieck, J. Kerner, Uhland, Hauff, Immermann, Börne, Gutzkow, Heine, Platen, Griſinger, Vog. Goltz, — die ungenannten „Gelehrten des Kladderadatſch" nicht zu vergeſſen.

XVII. Die poetiſche Epiſtel.

§. 70. Die poetiſche Epiſtel baſirt zwar ihren Inhalt auf den individuellen Beziehungen, in welchen der Dichter zu der Perſon ſteht, an welche der Brief (angeblich oder zunächſt) gerichtet iſt, doch ſtellt ſie denſelben ſo dar, daß die empfangende Perſon gewiſſermaßen als Repräſentant der ganzen Menſchheit oder doch einer großen Klaſſe derſelben erſcheint. Sofern die poetiſche Epiſtel immer ſubjektive Aeußerung des Dichters iſt, wird ſie vorzugsweiſe lyriſcher oder lyriſch-didaktiſcher Natur ſein; aber ſie kann auch — wie jeder gewöhnliche Brief — epiſchen Charakter annehmen.

Da die perſönlichen Verhältniſſe zwiſchen dem Dichter der Epiſtel und dem angegebenen Empfänger, wie ſchon bemerkt, die Grundlage des ganzen Gedichts bilden, ſo iſt vor Allem nöthig, daß dieſe klar, allgemein verſtändlich heraustreten. Dabei müſſen dieſelben aber auch

mehr oder weniger allgemein wichtig, mindestens allgemein interessant sein oder doch vom Dichter dazu gemacht werden.

§. 71. Je nach dem Inhalt der Epistel wird der Ton derselben bald einfach vertraulich, bald scherzend und launig, bald ernst und gemessen, bald satirisch gehalten sein. Ist das Gedicht vorzugsweise didaktischer Tendenz, so darf es doch nie die Gestalt einer erschöpfenden Abhandlung annehmen, sondern muß immer nur als eine freiere, die unterhaltenden, interessanten Seiten hervorhebende Skizze erscheinen. Rücksichtlich der Form gelten keine bestimmten Vorschriften. Man hat bisher meist längere jambische oder trochäische, doch nicht strophisch-abgetheilte Verse, so wie auch den Alexandriner und Hexameter angewendet.

§. 72. Die poetische Epistel ist eine Dichtungsart, die ihre Periode hatte. Wenigstens hoffen wir nie wieder poetische Episteln in solcher Zahl und meist so unerquicklicher Gestalt cultiviren zu sehen, wie es gegen die Mitte und das Ende des vorigen Jahrhunderts zumal von norddeutschen Dichtern geschah. Aus der Menge dieser Episteldichter nennen wir nur die bekannteren Namen eines Gleim, Pfeffel, Wieland, Göckingk, Tiedge und Göthe. Allerdings haben einige dieser Dichter, besonders die drei letztgenannten, praktisch bewiesen, — und wer will und kann, mag es noch glänzender darthun, — daß auch die Form der Epistel wirklich-poetischen Gehalt in sich aufzunehmen vermag. Allein in den meisten Fällen wird dabei das Briefartige der Form nicht gerade als nothwendig erscheinen. Und gerade die poetisch werthvollsten Episteln gehören fast immer — mehr oder weniger — auch irgend einer andern Dichtungsart an, z. B. der Heroide, der Satire, der Elegie, der poetischen Erzählung ꝛc., oder sie haben etwas von mehreren zugleich. — Dies gibt uns Veranlassung, hier wiederholt darauf aufmerksam zu machen, daß es von

den Dichtern überhaupt nicht gefordert werden darf, ſich in jedem Gedicht ſtreng in den Grenzen einer einzigen der von der Poetik aufgeführten Dichtungsarten zu halten. Sie ſind vielmehr — jedoch nur unter der Bedingung, daß ſie wirklich Schönes ſchaffen, — vollkommen berechtigt, die Arten, beſonders die lyriſchen, beliebig zu mengen, — ähnlich wie der Maler nach Bedarf die Farben miſcht. Wer wollte alle die lieblichen Nüanzen verwerfen, welche durch ſolche Mengung und Miſchung entſtehen können?

Zweiter Abschnitt.

Epische Poesie.

§. 73. In der Einleitung zu der Lehre von den Gattungen der Dichtkunst haben wir uns (§. 6.) bereits im Allgemeinen über das Wesen der epischen Poesie ausgesprochen. Die folgenden Bemerkungen schließen sich, als erläuternd und ergänzend, dem dort Gesagten an. — „Epos" heißt eigentlich „Wort". Man hat mehrfach — aber unseres Dafürhaltens noch nie mit Glück — versucht, aus dieser ursprünglichen sprachlichen Bedeutung des Namens das Wesen des Epos und aller epischen Poesie abzuleiten. Vischer z. B. sagt: „Der Dichter bleibt bei seinem Werke. Er ist thatsächlich auch" (nämlich wie der Bildhauer oder der Maler von dem Seinigen) „weggegangen, nachdem er es vollendet hat; aber während wir es genießen, mag es ein Anderer vortragen, oder mögen wir es lesen, ist er dabei und darin, denn statt des Materials hat er ja nur das Wort, er spricht es, er spricht mit uns, bis wir zu Ende sind." (So weit sehr richtig, aber offenbar auf alle Poesie passend.) „Und dies wird gerade ausdrücklich" (allerdings, aber nicht vorzugsweise) „fühlbar, wo er uns Vergangenes vorträgt: da leuchtet recht ein" (aber in der Lyrik noch weit mehr!), „wie wir im lebendigen Worte den Dichter zugleich gegenwärtig haben, während der ihm so verwandte bildende Künstler, schweigend sein Werk im uneigentlichen Sinne

erzählen läßt. Daher heißt dieſe Gattung „Epos“, „Wort“. — Daher? Im Gegentheil: hiernach würde es ſich viel eher rechtfertigen laſſen, wenn man alle Poeſie — und vornehmlich die lyriſche — „Epos“ nännte; aber auch das hätte nur den andern Künſten gegenüber eine Bedeutung, denn Geſchichte und Wiſſenſchaft bedienen ſich ebenfalls des Worts. — Andere überſetzten „Epos“ mit „Sage“, daneben auch wohl mit „Sache“: dadurch kommt man dem Begriff der Gattung allerdings näher. Allein man trifft ihn — nach dem ganzen Umfange der Gattung — erſt, wenn man in der Ueberſetzungsfreiheit noch etwas weiter geht und — „Erzählung“ ſetzt, — was auch offenbar kein all zu großer Schritt mehr iſt. Jedenfalls iſt die epiſche Poeſie die erzählende. Damit iſt freilich nicht alles geſagt, aber doch gerade ſchon das Entſcheidenſte für die geſammte Gattung. Daß nicht jede Erzählung Poeſie ſei, verſteht ſich von ſelbſt, nachdem wir das Weſen der Poeſie bereits kennen lernten.

§. 74. Während es die Lyrik im Weſentlichen nur mit Darlegung des innern Menſchen zu thun hat, haben die epiſche und die dramatiſche Poeſie die Aufgabe, den nach außen wirkenden Menſchen und das Verhalten deſſelben bei allerlei Einwirkungen von außen darzuſtellen. Wenn uns mittelſt ſolcher Darſtellung oft auch die tiefſten Blicke in das Innere der handelnden und duldenden Perſonen eröffnet werden, ſo wird hier doch vorzugsweiſe unſer Gemüth durch ihr Handeln und Verhalten, den äußern Verhältniſſen gegenüber, ergriffen und feſtgehalten. Wir meinen übrigens keineswegs, daß die Epik nur von Menſchen erzählen dürfe. Aber wie in aller Poeſie, ſo iſt auch in der Epik der Menſch die Hauptſache. — Das Drama führt die Handlung als gegenwärtig, als ſich vor unſern Augen ereignend vor; in der Epik dagegen wird ſie als ſchon vergangen erzählt. Dort erſcheint ſie daher auch mehr als That, hier mehr als Begebenheit. Selbſt wenn der Epiker zu größerer Belebung der

Darſtellung ausnahmsweiſe ſich der gegenwärtigen Zeit als Sprachform bedient, merken wir doch ſofort, daß eigentlich auch hier eine Vergangenheit vorliegt. — Eine vergangene Handlung oder Begebenheit hat aber bereits durch die Zeit einen beruhigenden Abſchluß erlangt; daher ſteht der epiſche Dichter nicht in der Erregtheit des Augenblicks, ſondern hinter und über ſeinem Stoff und ſtellt mit voller Ueberlegung und Klarheit ihn uns ſo dar, wie er ihm ſelbſt erſcheint.

§. 75. Die Wirkung der epiſchen Poeſie beruht zunächſt im Stoffe ſelbſt. Deshalb wird ſich gerade bei den epiſchen Dichtungsarten als weſentlichſte Forderung die herausſtellen, daß ſie einen geeigneten, beziehungsweiſe wichtigen oder doch jedenfalls intereſſanten und äſthetiſch befriedigenden Stoff behandeln. Den Stoff der epiſchen Poeſie nun bildet alſo immer eine Begebenheit, entweder eine wirklich geſchehene oder eine erdichtete, erfundene, meiſt eine unter menſchlicher Mitwirkung erfolgte. Er wird — theils nach Belieben des Dichters, theils nach Erforderniß der von ihm erwählten Art der Epik, — aus der wahren Welt-, Volks- und Privatgeſchichte, aus der Mythologie, Volksſage und ſonſtigen Tradition, aus den erfundenen Angaben anderer Dichter oder Autoren und aus der eigenen Phantaſie des Epikers genommen, — welche letztere auch bei einem von anderswher gekommenen Stoffe die Aufgabe hat, ihm bis ins Einzelne hinein die für den vorliegenden Zweck äſthetiſch wünſchenswertheſte Geſtalt zu geben. Wenn der Dichter das, was er erzählt, unter dem Einfluß übernatürlicher Mittel, unter Einwirkung höherer Weſen vor ſich gehen — mit andern Worten, wenn er das Wunderbare („als Maſchinerie") eintreten läßt, ſo iſt das der Regel nach nur dann zu billigen, wenn entweder ſolcher Einfluß und ſolche Einwirkung auf noch lebendigem menſchlichen Glauben oder Aberglauben beruht, oder wenn in dem Uebernatürlichen das Natürliche, Menſchliche treu ſich ſpiegelt; — der

Dichter darf, wenn auch mitunter aus den Kreisen des Menschenlebens, doch nie aus denen menschlicher Vorstellung oder Vorstellbarkeit heraustreten. — Von der Erzählung der Geschichtsschreibung unterscheidet sich die des Epikers schon dadurch, daß letztere ein harmonisches Ganzes, ein einheitliches Kunstwerk ist.

§. 76. Da keine Begebenheit, zumal wenn sie eine ausgedehntere ist, isolirt für sich dasteht, sondern immer andere, wenn auch minder wichtige Begebenheiten mit sich führt, so hat der Dichter darauf zu sehen, daß die Hauptbegebenheit zu den neben- oder untergeordneten Begebenheiten — in größeren Gedichten Episoden genannt — in richtiges Verhältniß komme. Die Episoden dürfen das Interesse an der Hauptbegebenheit nicht beeinträchtigen; sie müssen vielmehr geeignet sein, dasselbe zu heben und zu steigern. Das wird nur geschehen, wenn sie mit der Haupthandlung zusammenhängen, als Veranlassungen oder Folgen derselben erscheinen, wenigstens in irgend einer Beziehung auf sie einwirken, oder von ihr beeinflußt werden und die Entwickelung nicht stören, sondern nur naturgemäße Ruhepunkte in dieser ausfüllen. — Dasselbe gilt von den etwa eingeschalteten Reflektionen, Gefühlsäußerungen, Charakter-, Sitten- und Naturschilderungen, die mit dem Hauptinhalt verflochten sind. Die zu erzielende Einheitlichkeit des Ganzen gleicht der „Krone eines Baumes, hoch und voll zugleich, zu welcher nicht nur der Stamm emporstrebt, sondern welche auch die zahlreichen Aeste und Zweige in schöner Rundung zu bilden suchen".

§. 77. Auch das epische Gedicht besteht, wie schon Aristoteles erkannte, aus „Anfang, Mitte und Ende", oder näher: „Darstellung der Sachlage mit den Keimen der Verwicklung, — die Verwicklung mit ihren Kämpfen, deren Gipfel die Katastrophe ist, welche eben so sehr als das Ende der Mitte, wie als der Anfang des Endes erscheint, — und das Ende, d. h. die schließliche Lösung, der Ablauf der Katastrophe bis zum eigentlichen äußern

Schluß." — Es ist eine Hauptaufgabe des epischen Dichters, daß er das Interesse zweckmäßigst vertheile. — „Sein Zweck", sagt Schiller, „liegt schon in jedem Punkte seiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig, sondern verweilen mit Liebe bei jedem Schritte." Dabei liegt aber dennoch des Dichters Hauptzweck immer im Ganzen. Er darf es nicht blos auf einzelne beherrschende Glanzpunkte absehen, sondern die einzelnen Theile müssen zwar alle — jeder für sich — einen gewissen Werth behaupten, dürfen jedoch auch kein größeres Maß von Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, als zur Hebung des Gesammteindruckes dienlich erscheint. — Dabei ist nicht blos die directe, sondern auch die indirecte Idealisirung (vergl. §. 4.) gestattet, doch wird letztere auch hier vorzugsweise nur in den umfangreicheren Gedichten sich wesentlich zeigen können. — Ganz objective Haltung ist durchaus keine Forderung, die man an die Epik im Allgemeinen stellen darf, wie oft und nachdrücklich dies auch geschehen ist. Ueberhaupt ist von unsern Aesthetikern gar viel von der Epik verlangt und ausgesagt worden, was nur in Bezug auf einzelne ihrer Arten begründet werden kann.

§. 78. Zur epischen Poesie gehören: 1) die Fabel; 2) die Allegorie, die Parabel und die Paramythie; 3) die poetische Erzählung; 4) die Legende; 5) das Märchen und die Sage; 6) die Idylle; 7) die Romanze und die Ballade; 8) das Epos; 9) der Roman und die Novelle.

I. Die Fabel.

§. 79. Fabel heißt im allgemeineren Sinne überhaupt eine Begebenheit, eine Handlung. So nennt man die einer dramatischen oder größern epischen Dichtung zu Grunde liegende Handlung oder Begebenheit Fabel. Im engern Sinne, als Dichtungsart, ist die Fabel die Veranschaulichung einer allgemeinen Idee, meist

einer Weisheits- oder Klugheitsregel, durch eine erdichtete, als vergangen erscheinende Handlung, in welcher an sich mehr willenlose Wesen, vorzugsweise aber Thiere, den Menschen repräsentiren.

§. 80. „Die Fabel ist in Hinsicht ihrer Auffassung allegorisch, nach ihrem Zwecke didaktisch, in Rücksicht ihrer Darstellung episch.“ Was zunächst die letztere angeht, so hat es der Dichter dabei nur mit der Vorführung des Faktischen zu thun, da eine Charakterzeichnung der handelnd eingeführten Wesen nicht nöthig ist, indem jedes derselben seine bestimmt ausgeprägte und als bekannt vorauszusetzende Gattungs-Eigenthümlichkeit hat, welche vom Dichter nicht verletzt oder verändert werden darf. Wenn dieser Umstand einerseits die höchste Einfachheit der Handlung bedingt, so macht er andererseits auch eine Klarheit, Gedrungenheit und Bestimmtheit derselben möglich, die sich auf anderm Wege schwerlich so leicht erreichen läßt. Hauptsache ist nun, daß die fingirte Handlung der Fabel den Vorkommnissen möglichst analog sei, deren Sinnbild und Spiegel sie sein, auf welche sie Beziehung, Anwendung leiden, für welche sie zur Lehre dienen soll. Je mehr dieses der Fall ist, je mehr die Handlungen der repräsentirenden Geschöpfe den Handlungsweisen der Menschen sich nähern, — je größer wird die Wirksamkeit der Fabel sein. Auch muß das Sprechen der Thiere und was sonst vom wirklichen Leben Abweichendes vorkommt, weder als Allegorie, noch als etwas besonders Wunderbares aufgefaßt werden, sondern einfach wie etwas wirklich Geschehenes, das zu der Zeit, worin die Geschichte spielt, dem natürlichen Verlauf der Dinge ganz angemessen gewesen wäre.

§. 81. Der didaktische Zweck der Fabel muß aus der Erzählung unmittelbar selbst hervorspringen; eine ausführliche besondere Darlegung der beabsichtigten Lehre halten wir für verwerflich. Wo sie stattfindet, erscheint sie entweder als überflüssig und schwächt den Eindruck,

oder — sie legt Beweis von der mangelhaften Bearbeitung des Faktums ab. Indeß ist doch eine leise Andeutung, kurze Aussprache ihrer Lehre in manchen Fällen nicht nur zulässig, sondern — zumal für die Schwächeren an Verständniß — auch wohl nothwendig.

Die Lehre der Fabel wird Moral genannt, während jenes ausdrückliche, zusätzliche Aussprechen der Lehre auch das Epimythion heißt. Doch ist damit keineswegs gesagt, daß die Fabel immer eigentlich moralischer Tendenz sein müsse. Sie stellt vielmehr — als gleichsam „eine poetische Verkörperung des Sprichworts, frei von jeder religiös-dogmatischen, oder nationalen oder standesmäßigen Beziehung und Beschränkung, — die allgemeinste Regel der Sitte und des Verkehrs fest, und das gibt ihr den populären Charakter und den allgemeinen Werth." (Gervinus.) Anders, wiewohl ähnlich, erklärt Vischer: „Die Fabel ist im besten Sinne ein Stück Bauernpoesie; die Bauernklugheit entnimmt aber praktische Sätze, Regeln des Lebensverstandes aus dem verwandten Naturleben, namentlich aus dem Egoismus, der Sinnlichkeit, der List der Thiere." Dabei darf sie aber doch keineswegs unmoralisch sein. — Außer Thieren treten übrigens auch wohl Gegenstände des Pflanzen- und Mineralreichs, oder sonstiger Natur, sogar auch wohl Geräthschaften und Kunstprodukte redend auf. — Nach Auffassung und Behandlung gibt es ernste und humoristische Fabeln.

§. 82. Es wird der Bemerkung kaum noch bedürfen, daß der Ausdruck der Tendenz der Fabel entsprechen und sich durch Einfachheit, Kürze und Bestimmtheit auszeichnen muß. Bestimmte Formen sind übrigens dabei nicht vorgeschrieben; die Fabel kann eben so wohl metrisch, als prosaisch, kann dialogisch oder erzählend gehalten sein. Die dialogische oder Gesprächsform ist hier und überhaupt, wo sie in der Epik vorkommt, eine Entlehnung von der dramatischen Poesie oder ein Uebergreifen in diese. Die meisten Fabeln sind jedoch in erzählender Weise

geschrieben, — zugleich in Versen, und zwar großentheils in längeren jambischen und mit Anwendung des Reims.

§. 83. Die Fabel ist aus dem classischen Alterthum zu uns herüber gekommen; auch die nach Inhalt und Form verwandte altdeutsche Thiersage begünstigte ihre Verbreitung. Sie hat zu allen Zeiten eine Art Grundlage und Mittelpunkt unserer didaktischen Poesie gebildet. — In rein abgetrennter Behandlung finden wir sie zuerst in dem Edelstein des Bonerius (um 1340). Später wurde sie durch Stricker, Hans Sachs, Burkhard Waldis, Erasmus Alberus cultivirt. Im siebzehnten Jahrhundert nur wurde sie gänzlich vernachlässigt. Aber als La Motte und Lafontaine in Deutschland eingeführt wurden, erhielt sie neuen Schwung, namentlich durch Hagedorn. Diesem folgten die Autoren der bremischen Beiträge, unter denselben namentlich Giseke, Ebert, J. A. Schlegel, Zachariä und vor allen Gellert. Außer diesen sind noch zu nennen: Lichtwer, Gleim, Willamow, Claudius, Pfeffel und Lessing. Bei so vielfacher Pflege wurde überhaupt die Fabel im verflossenen Jahrhundert ganz volksthümlich. Seit aber durch Göthe's und Schiller's dramatische Leistungen die epische Poesie, mit Ausnahme einiger andern Arten derselben, in den Hintergrund geschoben, gewissermaßen besiegt wurde, hat die Reproduktion der Fabel bis auf wenige, meist für Kinder bestimmte Erscheinungen dieser Art, z. B. von Hey, Fröhlich, Franz Hoffmann, Holzmüller, Güll ꝛc., aufgehört. Ein allgemeineres Interesse für die Fabel würde wohl am sichersten noch dadurch wiederzuerwecken sein, daß eine farbenreiche Thier- und Naturschilderung, etwa in der Sprache eines Freiligrath, mit ihr verbunden würde, so weit der wirklich erforderliche Grad von Einfachheit dies zuläßt.

II. Die Allegorie, die Parabel und die Paramythie.

§. 84. Die Allegorie. Im Allgemeinen versteht man unter Allegorie die Andeutung, Bezeichnung einer Sache durch eine andere, ihr ähnliche. Im engern Sinne nennt man Allegorien diejenigen Produkte der Kunst, welche eine abstrakte Vorstellung, eine Idee versinnlichen, verkörpern sollen. (Vergl. I. §. 158. 5.) Als besonderes Erzeugniß der Poesie bezeichnet Allegorie ein Gedicht, das einen übersinnlichen Gegenstand unter einem ihm vollkommen entsprechenden Bilde, welches entweder ein einfaches oder ein aus mehreren einzelnen Bildern zusammengesetztes sein kann, schildert, versinnlicht.

§. 85. Die Versinnlichung ist entweder eine unmittelbare oder eine mittelbare. Eine unmittelbare Versinnlichung findet statt, wenn der Dichter den übersinnlichen Gegenstand selbst als ein sinnliches Wesen erscheinen läßt, wenn er ihn verkörpert, im eigentlicheren Sinne personificirt. (Personificirende Allegorie.) Mittelbar nennen wir die Versinnlichung, wenn Gegenstände der Wirklichkeit als Träger oder Sinnbilder der darzustellenden Idee vorgeführt werden, und zwar entweder dadurch, daß die menschliche Empfindungs-, Denk- und Thatkraft auf Naturgegenstände übertragen wird (anthropomorphische Allegorie); oder dadurch, daß man an die Stelle des Hauptbildes ein Gegenbild setzt, welches das erstere versinnlicht (metaphorische Allegorie).

Die personificirende Allegorie hat — mit wenigen Ausnahmen — nur dann Werth, wenn die Verkörperung eine anschauliche und bekannte ist. Sobald die Personification nur ein neues Gebilde der dichterischen Phantasie ist, geräth die Allegorie in Gefahr, aus der Abstraktion in die Abstraktion zu führen, statt dieselbe sinnlich-faßlich zu machen.

§. 86. Die Allegorie erscheint entweder als ein für sich bestehendes, selbstständiges Gedicht, oder sie bildet einen Theil eines größeren Gedichts, von welchem sie

jedoch getrennt werden kann, unbeschadet ihres innigen Zusammenhanges mit dem Ganzen, und ohne daß sie deshalb als Fragment erscheint. (Wir erinnern an die drei Ringe in Lessing's Nathan.) Größere allegorisch gehaltene Gedichte, wie Reinecke Fuchs u. a., belegt man in der Regel nicht mit den Namen Allegorien. Eben so wenig wendet man den Namen auf diejenigen Gedichte an, die zwar allegorischer Tendenz sind, aber nicht im epischen Gewande auftreten. Eine große Menge lyrischer Poesien sind der Art.

In Rücksicht der Formen steht dem Dichter völlig freie Wahl zu; auch die Prosa kann mit Erfolg gebraucht werden.

§. 87. Die Parabel. Die Parabel stimmt insofern mit der Fabel überein, als sie auch nur Veranschaulichung eines allgemeinen Satzes durch einen erdichteten Fall ist. Doch unterscheidet sie sich von derselben in folgenden Punkten: 1) erscheint die Handlung, der erdichtete Fall in der Parabel nicht immer, wie bei der Fabel, bestimmt, individuell, sondern häufig auch unbestimmt; sie tritt dann ganz als ein gewöhnliches Gleichniß auf, woran aber der allgemeine Satz klar gemacht, bewiesen werden soll; 2) gehört die, durch diesen Fall veranschaulichte Wahrheit dem Gebiete des höheren Seelenlebens, wenigstens der wirklichen Sitten- oder Weisheitslehre an; 3) treten nicht Thiere ꝛc., sondern Menschen selbst handelnd ein, was dann auch mehr Rücksicht auf Zeichnung der Charaktere bedingt. Der erzählte Stoff ist meist, aber nicht immer, den wirklichen Naturgesetzen entsprechend. Was den Ausdruck angeht, so ist zwar seine Form ganz von des Dichters Belieben abhängig, doch wird er dem Wesen der Parabel gemäß, vorzugsweise das Gemüth ansprechen und möglichst edel gehalten, würdig sein müssen. Auch daß die beabsichtigte Lehre aus der Erzählung von selbst hervorgehe, ist bei der Parabel noch weit mehr, als bei der Fabel, Erforderniß, wenigstens im Allgemeinen. In einzelnen Fällen

kann auch bei ihr ein erklärender Beisatz zweckmäßig und gerechtfertigt erscheinen, auch abgesehen vom eigentlichen Gleichniß, dem das Gegenbild nur selten fehlt.

§. 88. Die Paramythie. Die Paramythie ist als Nebenart der Parabel anzusehen. Ihre unterscheidende Eigenthümlichkeit besteht darin, daß sie höhere Wesen, Gegenstände des christlichen Glaubens oder gewöhnlicher einer heidnischen Mythologie, besonders der griechischen oder irgend einer orientalischen, auch der indischen ꝛc., handelnd einführt. Da der Zweck der Paramythien mit dem der Parabeln ganz übereinstimmt, und auch bei ihnen Veranschaulichung einer höhern Wahrheit die Hauptsache ist, so muß es dem Dichter frei stehen, den gewählten Stoff seinen besondern Absichten entsprechend abzuändern.

Die Form der Paramythie ist ebenfalls keinen besondern Bestimmungen unterworfen; wie bei der Parabel hat man sich auch bei ihr häufig der Prosa bedient.

§. 89. Obwohl die allegorische Tendenz sich durch ganze Perioden unserer Literaturgeschichte als rother Faden zieht, so haben wir eigentliche Allegorien doch erst in neuerer Zeit erhalten. Auch die Parabel, deren schönste Muster die heilige Schrift vorführt, und die Paramythie wurden bei uns erst spät angebaut. Nur sind die sogenannten „zufälligen Andachten" des alten Ascetikers Chr. Scriver (geboren 1629) voll lieblicher Gleichnisse, von denen auch nicht ganz wenige dem Begriffe der Parabel als Dichtungsart entsprechen. Unter den neueren Dichtern glänzt in diesen Beziehungen vor allen Herder. Neben und nach ihm haben Stolberg („der Felsenstrom", metaph. Allegorie), Lessing („die drei Ringe", Allegorie), Schiller („das Mädchen aus der Fremde", Allegorie, „das verschleierte Bild zu Sais", Parabel), Göthe („der Zauberlehrling", — zugleich Märchen, Ballade und Parabel, „die Nektartropfen", Paramythie), Krummacher (Parabeln und Paramythien in großer Zahl), Andreä, Bür-

ger, Rückert, Nonne, Agnes Franz, Schwarz u. A. mehr oder weniger Bedeutendes geleistet. Vielen Geschichtchen, die Parabeln genannt wurden, z. B. auch manchen Krummacher'schen, fehlt es gar zu sehr an Lehrbedeutung, ja auch wohl an allem wirklich Paraboliſchen. Wie bedeutungsſchwer ſind dagegen die Parabeln Jeſu!

III. Die poetiſche Erzählung.

§. 90. Erzählung überhaupt iſt die ſprachliche Darſtellung einer Begebenheit nach ihrem Verlauf und ihren einzelnen Umſtänden. Verſtandesmäßige Begründung und Verknüpfung der Begebenheit und klare, leichte Darſtellung derſelben ſind die Forderungen, die man an eine gute nichtdichteriſche Erzählung macht. Das Weſen der poetiſchen Erzählung beruht einestheils in der lebendigern, vorzugsweiſe auf die Phantaſie berechneten, darum anſchaulichern und idealern Auffaſſung, anderntheils in der ſchöneren, vollendeteren Darſtellung einer mehr oder weniger einfachen, wirklich geſchehenen oder erfundenen Begebenheit. — Wie ſchon geſagt, iſt jedes epiſche Gedicht ein erzählendes. Die poetiſche Erzählung im engern Sinne, wo man ſie von den übrigen epiſchen Dichtungsarten unterſcheidet, kann gewiſſermaßen als die Grundlage aller angeſehen werden; ſie iſt auch mehr als irgend eine andere derſelben mit allen ſehr nahe verwandt. Daher ſind die Grenzen ihres Gebiets ſchwer zu ziehen.

§. 91. Was wir als ihre weſentliche Eigenthümlichkeit anſehen, iſt aber Folgendes: Die poetiſche Erzählung ſtellt eine einfache, dem gewöhnlichen Lebenskreiſe entnommene, wenigſtens dem wirklichen Leben entſprechende, anziehende Begebenheit ernſten oder komiſchen Charakters in einer metriſchen Form dar. Große Verwickelung, Epiſoden (im gewöhnlichen Sinne des Worts), wie ſie ſich beim Epos und im Roman finden, ſind bei ihr nicht üblich. Ferner: die geſchickte Vorführung eines intereſſan-

ten Faktischen ist bei ihr die Hauptsache. Sie will in der Regel weder belehren, wie die Fabel und die Parabel, noch vorzugsweise das Gemüth ergreifen, wie die Ballade und Romanze. Deshalb ist ihr, außer etwa bei größerem Umfang, wo sie dem Epos sich nähert, auch lyrische wie didaktische Beimischung fremd, und sie eignet sich nicht für musikalische Composition. Sowohl das Allegorische als das Wunderbare verschmäht sie; aber nicht das Originelle und Seltsame in den Charakteren, wie in den Ereignissen; auch nicht die Spiele des Zufalls. Sie darf bis zum Erhabenen streifen, und andererseits bis zum Burlesken und Satirischen. Interessant zu sein, ist ihr Hauptaugenmerk; doch darf das Interesse, das sie erregt, nicht das ästhetische Wohlgefallen ausschließen, und es darf ihr weder an poetischen Momenten, noch an ästhetischer Abrundung fehlen. Ihre Form ist metrisch (das unterscheidet sie von der Novelle und Novellette); gewöhnlich ist sie auch gereimt. Ein bestimmtes Metrum ist jedoch nicht vorgeschrieben, — der Dichter hat freie Wahl. Auch strophische Abtheilung wird nicht verschmäht. Chamisso hat mit großem Erfolg sich der Terzine bedient; Andere haben die Oktaverime, den Nibelungenvers, den Alexandriner, fünf- und vierfüßige Jamben, fünf- und vierfüßige Trochäen u. s. w. angewendet. — Ist der Inhalt derb komisch, so wird die poetische Erzählung auch Schwank genannt. Bei ganz kleinem Umfang und witziger Pointe, besonders wenn der Erzählungsstoff keine andere Bedeutung hat, als eben die Pointe in Form eines Wortwitzes herbeizuführen, heißt sie Anekdote. Diese bedient sich aber meist der Prosa und hat auch überhaupt nur selten irgend etwas wirklich Poetisches an sich.

§. 92. Von den Dichtern poetischer Erzählungen verdienen besondere Erwähnung: Hans Sachs, Hagedorn („Johann der Seifensieder"), Kleist, Gellert, Gleim, Michaelis, Wieland, Lichtwer, Bürger, Pfeffel, Seume, Schiller, Langbein,

Kind, Kosegarten, Falk, Schwab, Schelling, Uhland, Waiblinger, Chamisso, P. Heyse, B. Enderulat, A. Böttger, C. Siebel, E. Rittershaus, Anette v. Droste-Hülshoff ꝛc.

IV. Die Legende.

§. 93. Mit dem Namen Legende — wörtlich: das zu lesende — bezeichnete die alte römisch-katholische Kirche ursprünglich ein Buch, in welchem alles Das enthalten war, was dem Volke beim Gottesdienste vorgelesen werden sollte, besonders Abschnitte aus den Evangelien. Später trug man, den Begriff des Vorlesens festhaltend, den Namen auf diejenigen Bücher über, welche, als Sammlungen wunderbarer Begebenheiten aus dem Leben katholischer Heiligen und Märtyrer, dazu dienten, in den Klöstern vorgelesen zu werden. Darauf nannte man diese Begebenheiten selbst Legenden. — Die Legende in diesem Sinne wurde von der Reformation als Lüge und „Lügende" verworfen und verachtet. Später erkannte man, daß wenigstens einzelne dieser Wundergeschichten einen poetischen Gehalt haben oder einer poetischen Behandlung fähig sind, und nur mit diesen haben wir es hier zu thun. — Demnach verstehen wir hier unter Legende die poetische Darstellung einer, dem Sagenkreise der christlichen Kirche entnommenen oder im Geiste dieses Sagenkreises erfundenen, in der Regel wunderbaren, zuweilen aber auch naturgemäßen Begebenheit. Die Legende ist somit eine besondere Art der poetischen Erzählung oder der Sage.

§. 94. Die Legende wird gemeiniglich in die ernste und in die komische unterschieden. Die erstere stellt mit würdigem Tone, der, wie der behandelte Stoff selber, als Ergebniß schlichter Einfalt und kindlichen Glaubens erscheinen muß, eine wunderbare, ernste, aber auch den ästhetischen Sinn befriedigende Begebenheit als

solche dar; die letztere dagegen führt entweder eine, dem Gebiet der Sage angehörende, heitere Geschichte aus dem Leben eines Heiligen vor, oder sie sucht durch die Darstellung das Unhaltbare, Abergläubische zu zeigen, worauf sich die erzählte wunderbare Handlung des betreffenden Heiligen stützt. Im letzten Falle enthält sonach die komische Legende eine satirische Tendenz; doch soll diese nicht zur Geißel werden, nicht das gläubige Gemüth verletzen und verwunden. In diesem Stücke haben viele Dichter (u. A. Langbein) gefehlt, indem sie die Legende in das Niedrige und Possenhafte herabzogen. Wie eine komische Legende zu behandeln sei, das hat Göthe musterhaft in seiner Legende „Petrus und das Hufeisen" (auch als humoristische Parabel und Paramythie zu betrachten), gezeigt. — Daß Vischer der Legende allen „bleibenden poetischen Werth" abspricht und sie nur als eine „Spezialität des Mittelalters" betrachtet, unterschreiben wir in Bezug auf die gewöhnlichen alten Heiligengeschichten vollständig. Es gibt aber, wie gesagt, auch Legendenstoffe, die einen durchaus unverwerflichen poetischen Kern, und einzelne, die sogar eine bedeutende geistige Tiefe haben oder zulassen. — Eine bestimmte Form ist auch der Legende nicht vorgeschrieben. Am häufigsten sind, besonders von Herder, die serbischen Trochäen und die vier- und fünffüßigen Jamben angewendet worden; doch hat man sich auch anderer Verse, so wie der Prosa mit Erfolg bedient.

§. 95. Erst durch Herder wurde die Legende als besondere Dichtungsart aufgeführt. (Unter den frühern Leistungen sind die komischen Legenden des Hans Sachs als vorzüglich zu nennen.) Nächst Herder („der gerettete Jüngling"), haben wir Göthe, Schubart („der ewige Jude"), Kosegarten („Amen der Steine"), Falk, A. W. Schlegel („Legende von den heiligen drei Königen"), Tieck, Amalie v. Helwig, Langbein, Fr. Kind, Apel, Uhland, Rückert, L. Schefer,

G. Schwab, K. Simrock, als mehr oder weniger ausgezeichnete Legendendichter anzuführen.

V. Das Märchen und die Sage.

§. 96. Märchen bezeichnet überhaupt eine erdichtete Begebenheit, deren Entwickelung — ganz abgesehen von der Wahrheit der Natur und des Lebens — unter dem Einflusse wunderbarer Mittel (Bezauberung, Beherzung ꝛc.) und übernatürlicher Wesen, die nur ein Gebilde des Aberglaubens oder der Phantasie sind, (Kobolde, Nixen, Feen, Elfen, Hexen, Zauberer, Riesen, Zwerge u. a.), erfolgt. Die meisten Märchenstoffe sind Produkte der Volkspoesie, die ihnen jedoch nur selten eine bleibende Form gab. Neuere Forscher gewannen die Ueberzeugung, daß die meisten unserer traditionellen Märchen eigentlich verwandelte Ueberbleibsel der altdeutschen Mythologie sind. — Der Kunstpoesie steht es frei, entweder solchen ererbten Stoffen ein neues poetisches Gewand zu geben oder wo möglich auch ähnliche Stoffe im Geiste des Volks zu erfinden. — Im Allgemeinen halten wir die Beibehaltung, wenigstens die — wenn auch freiere — Benutzung des traditionellen Märchenstoffes in der Kunstdichtung für angemessener als die neue Erfindung. Das Märchen kann die Grundlage, die Fabel anderer epischer, wie auch dramatischer Dichtungen bilden, es kann aber auch als eigne, selbstständige Dichtungsart auftreten. Besondere Formen sind ihm im letztern Falle nicht vorgeschrieben; häufig erscheint es im Gewande der Prosa, während in andern Fällen auch der vierfüßige Jambus, mit oder ohne Anapäste und mit ungetrenntem Endreim, die Nibelungenstrophe, die Oktaverime und verschiedene einfachere Strophen, und besonders auch metrisch zwanglose Reimverse, ihnen sehr wohl stehen. Was aber die Darstellung an sich betrifft, so muß diese durch und durch die kindliche Einfachheit und Naivetät athmen,

welcher das Volksmärchen selbst seinen Ursprung verdankt.

§. 97. Unter Sage versteht man eine nicht beglaubigte, nicht historisch begründete, aber von Geschlecht zu Geschlecht mündlich fortgepflanzte, an einen bestimmten Ort, an eine bestimmte Zeit oder an eine historische Person geknüpfte Begebenheit; die Dichtungsart dieses Namens aber ist die poetische Erzählung einer solchen Begebenheit. Mit der Entstehung einer Sage wird es sich ähnlich verhalten haben, wie in unsern Tagen mit der Entstehung eines Gerüchts: sie läßt sich gewöhnlich nicht nachweisen, zuweilen aber auf eine falsch aufgefaßte Thatsache zurückführen. Während aber ein Gerücht meist bald verschwindet oder zu beglaubigter Geschichte sich aufklärt, pflanzte die Sage von Ort zu Ort und von Geschlecht zu Geschlecht sich fort und wurde bei der Weitererzählung mehr und mehr zu reiner Dichtung. Das Element des Wunderbaren ist bei der Sage nicht so unerläßlich, wie beim Märchen; doch tritt sie nur selten ohne alle Beimischung der Art auf. — Es ist begreiflich, daß nicht jede mündliche wirkliche Sage einen poetischen Gehalt hat. Wo dieser fehlt, muß er vom Dichter erfunden, hineingelegt werden, wenn sie überhaupt der Poesie angehören soll. Von der dichterisch wiedergebornen Sage gilt, was oben vom Märchen gesagt wurde: sie ist entweder selbstständige Dichtungsart — eine eigenthümliche Art poetischer Erzählung in prosaischer oder metrischer Form, — oder sie bildet den Stoff einer andern epischen Dichtung, z. B. einer Ballade, eines Epos oder auch eines Dramas. Besonders bieten die aus der Literaturgeschichte hoffentlich bekannten größeren Sagenkreise des deutschen Alterthums und Mittelalters noch stets eine Fülle guter Stoffe zu neuen poetischen Bearbeitungen aller Art.

Bewegt sich die Sage im Kreise der Götterwelt, oder gehört sie der durchaus vorgeschicht-

lichen Zeit an, oder veranschaulicht sie eine großartige religiöse Idee, so nennt man sie Mythus.

§. 98. „Es wird den Menschen von Heimathswegen ein guter Engel beigegeben, der ihn, wann er in's Leben auszieht, unter der vertraulichen Gestalt eines Mitwandernden begleitet; wer nicht ahnt, was ihm Gutes dadurch widerfährt, der mag es fühlen, wenn er die Grenze des Vaterlandes überschreitet, wo ihn jener verläßt. Diese wohlthätige Begleitung ist das unerschöpfliche Gut der Märchen, Sagen und Geschichten, welche neben einander stehen und uns nach einander die Vorzeit als einen frischen und belebenden Geist nahe zu bringen streben. Jedes hat seinen eigenen Kreis. Das Märchen ist poetischer, die Sage historischer; jenes besteht beinahe nur in sich selber fest, in seiner angebornen Blüthe und Vollendung; die Sage, von einer geringern Mannichfaltigkeit der Farbe, hat noch das Besondere, daß sie an etwas Bekanntem und Bewußtem hafte, an einem Ort oder einem durch die Geschichte gesicherten Namen. Aus dieser ihrer Gebundenheit folgt, daß sie nicht, gleich dem Märchen, überall zu Hause sein könne, sondern irgend eine Bedingung voraussetze, ohne welche sie bald gar nicht da, bald nur unvollkommener vorhanden sein würde. Kaum ein Flecken wird sich in ganz Deutschland finden, wo es nicht ausführliche Märchen zu hören gäbe, manche, an denen die Volkssagen blos dünne und sparsam gesäet zu sein pflegen. — Die Märchen sind also theils durch ihre äußere Verbreitung, theils durch ihr inneres Wesen dazu bestimmt, den reinen Gedanken einer kindlichen Weltbetrachtung zu fassen; sie nähren unmittelbar, wie die Milch, mild und lieblich, oder der Honig, süß und sättigend, ohne irdische Schwere; dahingegen die Sagen schon zu einer stärkeren Speise dienen, eine einfachere, aber desto entschiedenere Farbe tragen, und mehr Ernst und Nachdenken fordern. Ueber den Vorzug beider zu streiten, wäre ungeschickt; auch soll durch diese Darlegung ihrer

Verschiedenheit weder ihr Gemeinschaftliches übersehen, noch geleugnet werden, daß sie in unendlichen Mischungen und Wendungen in einander greifend, sich mehr oder weniger ähnlich werden." (Jakob und Wilh. Grimm.)

§. 99. Die im Munde unseres Volks lebenden, durch Volkspoesie geschaffenen deutschen Märchen, wie auch die deutschen Sagen sind besonders durch die Gebrüder Jakob und Wilhelm Grimm gesammelt worden. Durch diese Sammlungen ist dem deutschen Vaterlande ein Dienst geleistet, den es nicht genug anerkennen, für den es nicht genug danken kann. Nicht nur ist uns und der Nachwelt damit ein Schatz der herrlichsten Poesie zugesichert: die „Kinder- und Hausmärchen", die „deutschen Sagen", sie sind uns überdies zugleich ein Siegel und ein Spiegel. Ein Siegel — dafür, daß wir ein poetisches Volk sind, das auf seinen eigenen Füßen wohl stehen kann, dem nicht noth ist, von der Fremde zu borgen und in der Fremde Trost, Erquickung, Freude zu suchen; ein Spiegel — ein reiner, ächter Spiegel, der uns zeigen kann, ob und wie weit die poetischen Produktionen des Tages Muster- oder Zerrbilder sind. — Die Brüder Grimm behielten in ihren Sammlungen die dem Volke abgelauschte Prosaform bei, und gilt besonders die der Märchen in Bezug auf naiv-schönen, kindlich-einfachen Ton mit Recht für noch unübertroffen. Daß dieselben aber eine auch nach Metrum und Reim poetische Gestaltung derselben Stoffe, wenn sie die Naivetät und Einfachheit des Tons sich bewahrt, keineswegs für überflüssig hielten, sondern wohl zu würdigen wußten, zeigten sie z. B. gegenüber den derartigen Leistungen von L. Wiese. (Siehe Vorwort zu dessen so eben — Ende 1867 — in 2ter verbesserter Auflage anonym erschienenen „Kindermärchen, dem deutschen Volk' entkeimt und nicht mehr ungereimt. Mit Bildern von Sonderland.") — Die auch dem Inhalte nach von der Kunstpoesie geschaffenen Märchen und Pseudo-Sagen hatten bis jetzt

im Ganzen nur selten — aber doch mitunter, z. B. „Undine“ und „Schlemihl“, die beide sich mit der Prosaform begnügten, — einen entschiedenen Werth, — während der wohlgelungenen poetischen Bearbeitungen überlieferter Märchen- und Sagenstoffe, größtentheils mehr oder weniger frei auch den Inhalt variirend und idealisirend, schon viele sind. Von den Dichtern, welche sich auf dem hiehergehörigen Gebiete des Märchens und der Sage, — theils durch Bearbeitung, theils durch Erfindung, theils in Prosa, theils in Versen, — mit Glück versuchten, nennen wir außer den oben schon Erwähnten: Musäus, Tieck, Brentano, Fouqué („Undine“), Arnim, Wieland, Alxinger, Hoffmann, Hauff, Pfeffel, Chamisso („Schlemihl“), Schwab, Bechstein, Rückert („Märlein“), Simrock, Vogl, Zedlitz, Pocci, Görres, Eichendorff, Sallet, Stöber, F. Förster, Kopisch („Allerlei Geister“), Kletke, Nodnagel, Wolfgang Müller, Sternberg, Bube, Adelheid v. Stolterfoth, Luise v. Plönnies ꝛc.

VI. Die Idylle.

§. 100. Unter Idylle (eigentlich so viel wie kleines Gemälde) versteht man eine Erzählung, die sich in den einfachsten, den Einflüssen der „höhern“ Gesellschaft, meist auch der Wissenschaft und Kunst, fernen Lebenskreisen bewegt und zum Zweck hat, den Menschen im Stande der Unschuld und im Frieden mit sich und der Außenwelt darzustellen. „Die Idylle führt uns in solche Stände, Zeiten und Räume, wo Ruhe und Frieden herrscht.“ Sie stellt nach Jean Paul „das Vollglück in der Beschränkung“ dar. Schäfer, Jäger, Fischer, Ackersleute, und etwa auch Landpredigerfamilien, sind meist die Stände, mit denen sie es zu thun hat. Nicht sowohl hervorstechende Handlungen, als vielmehr Zustände, und zwar Zustände ruhigen Lebens, die weder durch Leidenschaften

von Innen, noch durch grelle Einwirkungen von Außen gestört werden, sind Gegenstand ihrer Schilderung. — Verwickelung und Künstlichkeit der Verknüpfung sind ihrem Wesen zuwider. Die Darstellung muß höchst einfach, ganz natürlich, von gesuchten Worten und Wendungen frei sein. Deshalb sind auch bei metrischen Bearbeitungen — häufig erscheint die Idylle in Prosa — künstliche Versmaße durchaus zu meiden.

§. 101. Die Idylle im früheren Sinne — das Schäfergedicht, das seinen Stoff lediglich aus einer erträumten arkadischen Vorzeit nahm, — ist aus der Mode gekommen. Der Grund davon liegt zum Theil in ihr unmittelbar selbst, zum Theil in der Zeit. „Sie ist", wie Gervinus sagt, „nur in solchen Ländern und solchen Zeiten zu Hause, wo Mangel an bewegter Geschichte ist." Inwiefern sie selbst Elemente in sich trägt, die ihre Kultur behindern, darüber spricht sich Schiller (Ueber naive und sentimentalische Dichtung) also aus: „Die Idylle, vor den Anfang aller Kultur gepflanzt, schließt mit den Nachtheilen zugleich alle Vortheile derselben aus; sie stellt das Ziel hinter uns, zu dem sie uns hinführen soll, und kann uns daher blos das traurige Gefühl eines Verlustes, nicht das fröhliche der Hoffnung einflößen. Weil sie nur durch Aufhebung aller Kunst und nur durch Vereinfachung der menschlichen Natur ihren Zweck ausführt, so hat sie, bei dem höchsten Gehalt für das Herz, allzuwenig für den Geist, und ihr einförmiger Kreis ist zu schnell geendigt. Sie kann nur dem kranken Gemüth Heilung, dem gesunden keine Nahrung geben; sie kann nicht beleben, nur besänftigen. Diesen in dem Wesen der Idylle begründeten Mangel hat alle Kunst der Poeten nicht gut machen können." Wir können die hier aufgeführten Mängel der Idylle, sofern Schiller unter letzterer blos das eigentliche Schäfergedicht verstand, nicht in Abrede stellen; doch sind wir keineswegs geneigt, der idyllischen Poesie überhaupt deshalb den Stab zu brechen.

— Welches Gemüth, — das hineingeworfen ist in ein bewegtes, arbeitreiches, ruheloses Leben, oder eingeengt durch lärmende oder vornehme Vergnügungen, — suchte nicht gern zu Zeiten in der Stille des Landlebens, im Umfang mit einfachen, den konventionellen Verschrobenheiten fernen Menschen, im Frieden der Natur Erholung, Freiheit und Ruhe? Wie aber die wirkliche Idylle des Lebens, so hat auch der poetische Spiegel derselben einen hohen Reiz, und auch für gesunde Gemüther einen unbestreitbaren Werth. Je reiner und treuer trotz der nöthigen Idealisirung dieser Spiegel ist, je mehr er unserm ländlichen und bürgerlichen wirklichen Leben entspricht, je höher ist dieser Werth.

§. 102. Freilich Süßlichkeiten à la Geßner müssen uns zuwider sein; aber haben wir nicht mehr als Geßner und Consorten? Besitzen wir nicht an solchen idyllenartigen Gedichten, die ihren Stoff aus dem Leben der Gegenwart schöpften, wie Göthe's „Hermann und Dorothea" und der „Wanderer", einen wirklichen Schatz? Hat nicht Göthe selbst erklärt, unter allen seinen Werken sei es nur „Hermann und Dorothea", das ihm fortwährend Freude mache? Und noch eins! Wecken nicht viele Poeten dadurch, daß sie uns bald ein Stück Weltschmerz zu verschlucken, bald einen Fetzen Zerrissenes zu verdauen geben, die Sehnsucht nach einfacher Natürlichkeit? Deshalb wollen wir uns auch durch solche Autoritäten, wie die obige, den wahren poetischen Genuß nicht verkümmern lassen! — Ferner haben sich als Idyllendichter bekannt gemacht J. H. Voß („Luise" und „der 70ste Geburtstag"), Kosegarten („Jukunde"), Neuffer („Tag auf dem Lande"), Eberhard („Hannchen"), Hebel („Habermuß"), Ew. v. Kleist, Bronner, Miller, Hölty, Usteri, Wyß, Karoline Pichler, Prätzel, Fr. Kind u. A. — Auch was die seit Auerbach so beliebten „Dorfgeschichten" der neuesten Literatur, auch die von Horn und F. Reuter, von wirk-

licher Poesie an sich haben, ist meist idyllischer Art. — Uebrigens tritt die Idylle nicht blos in epischer, sondern auch in dramatischer Form auf, und selbst in der Lyrik finden sich Anklänge an sie.

VII. Die Ballade und die Romanze.

§. 103. Unter Romanze verstand man ursprünglich ein in romanischer Volkssprache*) abgefaßtes Erzählungslied; während das Wort Ballade — falls es von ballare, tanzen, abstammt — ein für musikalische Begleitung bestimmtes, vorzüglich aber als Text von Tanzmusik dienendes Lied bezeichnen mochte. Wahrscheinlicher aber entstand das Wort Ballade aus dem keltischen gwaelawd (sprich walad), was so viel wie Volkslied, besonders ein erzählendes, bedeutet. Als die englischen und schottischen episch-lyrischen Volkslieder in Deutschland bekannt, übersetzt und nachgeahmt wurden, nannten Viele diese und ähnliche Gedichte sammt und sonders Balladen, — Andere aber nur diejenigen derselben, welche einen ernsteren, tragisch-düsteren Charakter hatten, während bei ihnen der Name Romanze den mehr heitern, fröhlichen galt. Dann vindicirte der Eine der Ballade größere, der Romanze weniger Ausführlichkeit, der Andere wollte gerade das Gegentheil. Vielen war die Romanze, Vielen die Ballade mehr lyrisch, als episch; die Meisten endlich kümmerten sich gar nicht um die ungewissen Unterschiede, sondern brauchten die Namen als durchaus gleichbedeutend. Hier unsere Meinung!

---

*) Romanisch nennt man die mit der Völkerwanderung entstandenen Töchtersprachen der römischen oder lateinischen Sprache: zu diesen gehören die italienische, französische, portugiesische, spanische und rhätische Sprache. In Rom selbst bezeichnete schon früh lingua Romana oder lingua Romanza die eigentliche Volkssprache, im Gegensatz zur lingua Latina.

§. 104. **Ballade und Romanze sind kleinere, volksthümlich erzählende Gedichte, bei welchen das Epische von lyrischen Elementen durchwebt ist oder Zweck und Form mit der Lyrik gemein hat, und welche mithin vorzugsweise das Gemüth und die Phantasie zu ergreifen geeignet sind.** Ihr Stoff ist oft der Sagen- und Märchenwelt, oft der Geschichte oder dem Leben entnommen, oft auch ist er freie Erfindung. Ob poetisch bearbeitete Sagen, Märchen und Geschichten sich in die Kategorie der Romanzen oder in die der Balladen oder in keine von beiden stellen lassen, hängt theils von ihrem Inhalt, theils von der Art ihrer Bearbeitung ab. — Die Ballade ist nach Inhalt, Ton und Form mehr dem Norden (der englischen, schottischen und schwedischen Volkspoesie), die Romanze mehr dem Süden (den epischen Gesängen der Spanier) verwandt. — In beiden spielt die Liebe oft die Hauptrolle, in der Romanze aber öfterer als in der Ballade. — In der Ballade erscheint das Geschichtliche, der Erzählungsstoff meist rein von andern Elementen, nur daß die handelnden Personen auch Gefühle auszusprechen pflegen, jedoch nur kurz; sie führt auch die That großentheils in dramatischer Weise, durch Dialog, vor, ist wenigstens in ihrer Darstellungsart möglichst vergegenwärtigend; der Dichter tritt hinter seinen Stoff zurück, läßt diesen bloß durch sich selbst und durch kurze Aeußerungen der handelnden Personen wirken. In der Romanze dagegen faßt der Dichter die Begebenheiten mehr vom Standpunkt des idealen Bewußtseins auf, legt oft auch direkt die Beweggründe, die innere Seite des Handelns dar und läßt die Idee, die Tendenz und damit die Wirkung des Gedichts mit Hülfe der Reflektion hervortreten. Und wenn er, was häufiger und besser ist, dergleichen Eröffnungen und Reflektionen den Dichtungspersonen in den Mund legt, so werden eben dadurch deren Reden ausführlicher, umfangreicher als in der Ballade. — In der Romanze schreitet

die Erzählung mehr gleichmäßig fort, in der Ballade dagegen überſpringt ſie oft Einzelnes, ſogar ſehr Weſentliches, läßt dieſes jedoch durch Vorhergehendes oder Nachfolgendes errathen; ſie läßt Lücken, welche die Phantaſie des Leſers oder Hörers, die dadurch um ſo mehr aufgeregt wird, ſelbſt auszufüllen hat, aber auch auszufüllen im Stande ſein muß. — Ueberhaupt ſteht der Ballade eine in etwa „myſteriöſe Behandlung“ wohl an, die jedoch nicht in Unverſtändlichkeit ausarten, nicht den Effekt ſchwächen, ſondern ihn erhöhen muß; die Romanze dagegen iſt in der Regel von vorn herein und durch und durch klar. — Der Inhalt der Ballade geſtaltet ſich meiſt tragiſch, düſter, wenigſtens aber ſo, daß dabei „die Tiefen der Phantaſie aufgeregt“ werden; wo ſie nicht durch eine Beimiſchung des Wunderbaren, Dämoniſchen, Unheimlichen das Gemüth bewältigt, da ergreift ſie es durch das Großartige, Eigenthümliche, das in der Begebenheit ſelbſt liegt. Die Romanze dagegen hat zwar bei weitem nicht immer den Charakter der Freude, aber immer den der Ruhe; ſelbſt bei ſehr traurigem Inhalt durchweht ſie immer der Hauch verſöhnender, tröſtender Milde. — Die Ballade entſpricht mehr dem Mythiſchen und Sagenhaften, die Romanze mehr dem Romantiſchen.

§. 105. Die große Verwandtſchaft, in welcher, trotz der aufgeführten charakteriſtiſchen Unterſchiede, die Ballade und die Romanze zu einander ſtehen, hat auch eine Aehnlichkeit in der Form zur Folge. Beide haben muſikaliſchen Charakter, beide müſſen für muſikaliſche Begleitung geeignet ſein. Deshalb können nur ſolche Verſe gewählt werden, die eine muſikaliſche Behandlung zulaſſen; Hexameter, antike Oden-Versmaße u. dgl. würden ganz unpaſſend ſein. Regelmäßigkeit im Vers- und Strophenbau, wenn auch nicht gerade eine vollkommene, iſt ein nothwendiges Erforderniß; bei der Ballade jedoch weniger, als bei der Romanze. Ueberhaupt hat der Dichter alle Mittel anzuwenden, durch welche der muſikaliſche Charakter

gewinnt. Namentlich wird er sich immer des Reims, wenigstens der Assonanz, bedienen müssen.

§. 106. Wie das Verwandtschaftliche eine Uebereinstimmung, so bedingt das Abweichende in dem Wesen der Ballade und Romanze auch eine Verschiedenheit in der Form. Für die Ballade eignen sich mehr die jambischen und die jambisch-anapästischen Verse (besonders die vierfüßigen, und eine Abwechselung von vierfüßigen und dreifüßigen, und der Nibelungenvers); der Romanze dagegen sind trochäische Verse (vorzüglich die vierfüßigen) angemessener. Die Ballade liebt vorzugsweise den männlichen, die Romanze mehr den weiblichen Reim. — Die Ballade, so sehr sie im Tone schwulstlos und volksthümlich zu halten ist, erfordert einen größern Aufwand äußerer Mittel; in ihr finden sich daher häufig neben dem Endreim die Annomination, Alliteration, Binnenreime ꝛc. angewendet; während die Romanze — trotz ihrer gewähltern Sprache — meist in schmuckloserer Regelmäßigkeit erscheint, zuweilen auch durchweg statt des Reims sich mit der bloßen Assonanz begnügt.

§. 107. Nur in den wenigsten der hierher gehörenden Gedichte tritt jedoch der Charakter der Romanze, resp. der Ballade, wie wir ihn geschildert haben, ganz rein auf. Die meisten — und zum Theil die besten — haben etwas von beiden Arten an sich. — Eine Romanze kleinsten Umfangs findet man mitunter als *Romaneske* bezeichnet. — Eine Ballade oder Romanze, welche einen einzelnen, aber für sich befriedigenden Abschnitt einer größern Heldensage zum Inhalte hat, wird auch wohl *Mähre*, auch wohl *Erzählende Rhapsodie* genannt. — Es gibt auch Balladen und Romanzen, welche zugleich *Parabeln* sind, z. B. mehrere der *Göthe*'schen, — und andere, welche, ohne parabelartig zu sein, doch einen beträchtlichen geistigen Gehalt haben, z. B. einige der *Schiller*'schen. Wir unsererseits finden das Eine wie das Andere im Allgemeinen nur dankenswerth. Ueber-

haupt ſteht uns jedes erzählende Gedicht am höchſten, wenn es, indem es den Anforderungen ſeiner ſpeciellen Art Genüge leiſtet, zugleich entweder als Verkörperung einer Idee oder als Vergeiſtigung eines gegebenen Stoffes erſcheint, oder wenigſtens irgendwie eine Tiefe hat, aus welcher ungezwungen ſich höhere Gedanken oder heilſame Betrachtungen entwickeln laſſen. Was aber dabei wirkliche Romanze oder Ballade bleiben ſoll, darf darüber von der Wirkung auf Gemüth und Phantaſie nichts einbüßen und muß von allem directen Lehren, im eigenen Namen des Dichters, ſelbſtverſtändlich ſich fern halten.

§. 108. Daß einige Theoretiker — auch Viſcher — die Ballade und die Romanze ſtatt unter die epiſchen geradezu unter die lyriſchen Dichtungsarten ſtellten, können wir in keiner Weiſe gerechtfertigt finden. Sangbarkeit, ſtrophiſche Eintheilung und Wirkung auf's Gemüth, worauf man ſich dabei beſonders berief, ſind ja Dinge, die keineswegs der Lyrik allein angehören, ſondern auch in vielen andern Dichtungen, ſelbſt in wirklichen Epen, ſich finden und dagegen auch in manchen zur Lyrik gerechneten Gedichten gänzlich fehlen. Zudem liegt die Wirkung auf's Gemüth bei der Lyrik in Ausſprache der Empfindungen, bei den Romanzen und Balladen dagegen immer überwiegend in der Begebenheit und ihrer Vorführung. Sie entbehren zwar auch nicht der Gefühlsäußerung durch Dichtungsperſonen, doch macht die ſie noch mehr mit dem Drama als mit der Lyrik verwandt. Und die directe eigene Gefühlsäußerung des Dichters, die das Lyriſchſte der Lyrik iſt, fehlt in den bei weitem meiſten Balladen und Romanzen ganz und kommt ausnahmsweiſe auch in Epen, Romanen ꝛc. vor. Das Entſcheidendſte aber iſt, daß in den wirklichen Romanzen und Balladen der epiſche Stoff nie, wie in der Lyrik, im Hintergrunde bleibt, ſondern — direct oder indirect — für unſere Phantaſie klar in den Vordergrund gerückt wird. Als Mittel dazu dient auch faſt immer die eigentliche Erzählungsform, wenn auch meiſt, mehr oder weniger

hervortretend, verbunden mit der Dialogform. In den wenigen Fällen, wo letztere allein angewendet wurde, (— deren auch unter den Fabeln, Idyllen ꝛc. sich welche finden —) ist aber streng genommen eher der dramatische als der lyrische Boden betreten. Wir gaben jedoch §. 41. bereits zu, daß es unter den unzähligen Gedichten, die sich Balladen oder Romanzen nennen, oder von Diesem und Jenem so genannt werden, einzelne gibt, in denen das lyrische Element dem epischen das Gleichgewicht hält oder es wohl gar überwiegt; wodurch aber doch unmöglich die Stellung der ganzen Gattung bestimmt werden kann.

§. 109. Unter den noch jetzt vorhandenen Volksliedern, die seit Jahrhunderten im Munde des deutschen Volks lebten, finden sich nicht wenige, welche, abgesehen von den Mängeln der Form, als gute Balladen, häufiger freilich nur als Bruchstücke und Ueberbleibsel von solchen, gelten können. Wenn wir an werthvollen Reliquien dieser Art weniger reich sind, als die Schotten, Briten, Schweden, Dänen ꝛc., so rührt das wohl ohne Zweifel nur daher, weil in den letzten Jahrhunderten vor dem unsrigen leider in Deutschland eine große Gleichgültigkeit gegen überlieferte Volkspoesie herrschend war, wobei natürlich mancher köstliche Schatz verloren ging. Um so mehr haben wir das Werthvolle dieser Art, was uns blieb, hoch zu achten, und es kann unseren begabtesten Kunstdichtern bei der Balladendichtung als Fingerzeig, in mancher Hinsicht als Muster dienen. Auch die Unregelmäßigkeit der Form nachzuahmen, würde freilich Thorheit sein. — In der deutschen Kunstpoesie wurde das Feld der Ballade und Romanze zuerst durch Bürger mit entschiedenem Erfolg angebaut („Lenore", „der wilde Jäger" u. s. w.). An ihn schlossen sich andere Mitglieder des Göttinger Hainbundes an. Herder erwarb sich namentlich durch Bearbeitung spanischer Romanzen (des „Cid", der jedoch bei Herder nicht nur des Reims, sondern auch der Assonanz entbehrt,) und balladenartiger nordischer

Volkslieder („Erlkönigs Tochter", „Edward") große Verdienste um die weitere Pflege derselben. Durch Göthe, Schiller und Uhland wurde das Ausgezeichnetste geleistet, was wir in dieser Gattung besitzen (z. B. „der Sänger", „Erlkönig", „der Fischer", „der Schatzgräber" u. a. von Göthe; „der Taucher", „die Bürgschaft", „der Ring des Polykrates", „die Kraniche des Ibykus", „der Graf von Habsburg", „Ritter Toggenburg" u. a. von Schiller; „Klein Roland", „des Sängers Fluch", „Graf Eberhart", „der blinde König", „der Schenk von Limburg", „Roland Schildträger" u. a. von Uhland). — Auch A. W. Schlegel („Arion"), Fr. Schlegel („das versunkene Schloß"), Th. Körner, Rückert, Platen, Schwab („das Gewitter", „das Mahl zu Heidelberg", „der Reiter und der Bodensee"), J. Kerner („Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe"), Chamisso („die Löwenbraut", „der Bettler und sein Hund" u. a.), Zedlitz („die nächtliche Heerschau"), Anastasius Grün („der Deserteur"), Lenau („die drei Zigeuner"), Mosen, Geibel, Gruppe, A. Stöber, Freiligrath, Vogl, Ebert, Seidl, Kopisch, W. Müller, Hoffmann von Fallersleben, Adelheid v. Stolterfoth, Droste-Hülshoff, Rogge, Sallet, Wackernagel, Ad. Schults, Schnezler, Lingg, Simrock, R. Hirsch, Strachwitz, Fontane, Hugo v. Blomberg ꝛc. haben Anerkennenswerthes geliefert.

VIII. Das Epos.

§. 110. In den bisher behandelten epischen Dichtungsarten hatten wir es nur mit einzelnen, wenn auch nicht ganz isolirten, doch mehr oder weniger in sich abgeschlossenen Begebenheiten zu thun. Bei dem Epos oder Heldengedicht ist das anders. Das Epos stellt in einer Reihe in sich verknüpfter und zu einem Ganzen verbundener Begebenheiten von erheblicher Wichtigkeit oder besonderem Interesse

ein größeres, volles Welt- und Lebensbild vergangener Zeit, dabei insbesondere den Kampf menschlicher Willensrichtungen gegen einander oder mit feindlichen Elementen des Lebens (dem Schicksal) dar.

§. 111. Unter den, als vergangen aufgefaßten, Handlungen, die den Stoff eines Epos bilden, tritt eine, als die leitende, als Haupthandlung hervor; an diese schließen sich die andern als Episoden, als Zwischen- oder Nebenhandlungen an. In welchem Verhältniß diese Episoden zur Haupthandlung stehen müssen, haben wir im Allgemeinen bereits oben §. 76. angedeutet. Entweder werden sie die Haupthandlung näher erklären, oder auf den Verlauf derselben hemmend oder fördernd einwirken — ein bloß selbstständiges, von der Haupthandlung ganz unabhängiges Interesse kann ihnen nicht eingeräumt werden, denn das würde die Einheit der Handlung, die mehr oder weniger auch das Epos fordert, vernichten.

Diese Einheit der Handlung wird in der Regel aber auch dadurch vermittelt, daß unter den Personen, an welche die einzelnen Handlungen geknüpft sind, eine als Träger und Lenker der Haupthandlung dasteht. Diese Person heißt der Held des Epos. Um den Helden concentrirt sich dann das Ganze; an sein Geschick ist das der übrigen Personen geknüpft, und diese haben zu ihm dasselbe Verhältniß, was die Nebenhandlungen zur Haupthandlung haben. Wie sich auf ihn das Ganze bezieht, so ist er wiederum an das Ganze gebunden; häufig werden in ihm weniger einzelne, individuale Handlungen oder Leidenschaften hervortreten, er wird vielmehr meist als Träger und Vertreter allgemeinerer Bestrebungen erscheinen. — Jean Paul sagt: „Im Epos trägt die Welt den Helden, im Drama trägt ein Atlas die Welt“; und Vischer: „Der epische Held schwimmt mit starkem Arme, aber nicht gegen den Strom, sondern mit der Woge, und die Wassermasse, die er theilt, hält doch ihn

ſelbſt.“ Dieſe beiden Ausſprüche, wie manche andere, haben jedoch ihre volle Wahrheit nur in Beziehung auf antike, claſſiſche Epen und auf ſolche neuere, die eben in dieſem Betracht damit übereinſtimmen. Es gibt auch Epen, in welchen Charakter, Stellung und Handlung des Helden einen ſolchen Unterſchied vom Drama keineswegs zulaſſen und welche durchaus nicht dieſerhalb als verwerflich erſcheinen. Der Held iſt der Vorkämpfer gegen die Hemmniſſe und widerſtrebenden Elemente; ob mehr durch ſeine Mitkämpfer und die Ereigniſſe dazu erhoben, oder ob mehr durch Selbſtbeſtimmung und eigene Kraft, läßt ſich im Allgemeinen nicht ſagen. — Immer aber muß ſich aus ſeinen Handlungen und ſeinen Reden, wie aus den Aeußerungen über ihn, ein klares Bild ſeines Charakters ergeben; und ſelbſt, wenn er nicht ſiegend aus dem Kampfe hervorgeht, muß er — natürlich abgeſehen vom komiſchen und zum Theil auch vom idylliſchen Epos — immer als moraliſch groß, eben als Held daſtehen. — Die übrigen Perſonen, ſei ihre Stellung zum Ganzen noch ſo unbedeutend, dürfen nie überflüſſig, noch weniger ſtörend erſcheinen. Aus der Art ihrer Handlungsweiſe muß ſich der Leſer ebenfalls ein beſtimmtes Gemälde ihres Charakters entwerfen können, und in dieſem Charakter müſſen zugleich — wie natürlich auch in dem des Helden — die Motive der Handlungen vollſtändig begründet ſein.

§. 112. Indeß iſt es auch keineswegs fehlerhaft, wenn der Hauptperſonen, von ziemlich gleicher Wichtigkeit, in einem Epos zwei oder mehrere ſind; nur iſt es dann, der erforderlichen Einheit des Ganzen wegen, um ſo unerläßlicher, daß Alle in engem Bezug zur großen Hauptbegebenheit (Kataſtrophe) ſtehen, indem ſie theils dieſelbe beſchleunigen, theils ſie (vergeblich) zu verhindern ſuchen. „Die vollendetſten und lebendigſten Heldengedichte“, bemerkt Vilmar treffend, „feiern nicht Einen Helden und ſeine Thaten ausſchließlich, ſondern ſie ſtellen uns eine

darüber die Schönheit der Ausführung in den Einzelheiten überſähen.

§. 114. „Indem der epiſche Dichter im lebendigen Wort (in ſeinen eigenen Auffaſſungen, Erklärungen und Schilderungen) bis zum Ende gegenwärtig bleibt und gleichſam mit dem zurechtweiſenden Stabe neben ſeinem Gemälde ſteht, verſetzt er unſer Gemüth in den Zuſtand ſinnlich-behaglicher Betrachtung, ſo daß wir bei jedem Schritte, den ſeine Erzählung — vor- oder rückwärts — thut, mit Antheil verweilen.“ (Sauppe.) Da der Epiker in Unbefangenheit über den Parteien ſeiner Dichtung ſteht, aber für alles Schöne, Gute und Wahre, wo irgend es ihm entgegentritt, ein offenes Herz hat und es mit Liebe darſtellt, ohne unſere Leidenſchaften aufzuregen, ſo können auch wir „die Eindrücke der Dichtung in einem freien Gemüthe empfangen“. — Mehr faſt wie jeder andere Dichter bietet uns der wahre Epiker mit der ihm eigenen Ruhe und Sicherheit möglichſt überall eine klare und lebendige Veranſchaulichung. Wohlgewählte, ſchlagende Einzelausdrücke, kurze, markige Pinſelſtriche werden auch ihm meiſt dabei dienlicher ſein, als eine volle, allſeitige Ausmalung des gerade Vorliegenden. Doch iſt auch letztere im Epos am Platze, wenn der Dichter dabei ſich innerhalb der Grenzen des guten Geſchmacks hält, und nie ſo weit geht, daß die Leſer, die er ſich wünſcht, dadurch gelangweilt werden würden. Iſt der Schauplatz des Epos ein beſtimmt-wirklicher und intereſſanter, ſo kann oft mit großem Vortheil die Darſtellung den Charakter treuer Natur- und Sittenſchilderung annehmen; das ganze Epos kann dann zu einem Natur-, Sitten-, Lebens- und Seelenbilde werden. — Ein Detailliren ohne Zweck, namentlich ein zweckloſes Hervorheben und Schildern ganz unbedeutender, allbekannter und für den Leſer gleichgültiger Dinge und Verhältniſſe iſt aber überall unpoetiſch und ermüdend. Daß es dennoch in unſern meiſten Epen, mitunter ſogar in den berühmteſten und

vorzüglichsten der Neuzeit sich findet, macht es erklärlicher, daß letztere bei weitem nicht die Popularität erlangten, die sie ihrer Vorzüge wegen verdienen, und mag seine Veranlassung haben in einer falschen Auffassung des uns von Vater Homer gegebenen Vorbildes. Der Dichter der Ilias und Odyssee lebte in einem Zeitalter anhebender Cultur, wo sehr Vieles, was bei uns jedes Kind kennt, noch so sehr den Charakter der Neuheit oder Seltenheit hatte, daß für ihn die Hervorhebung und Schilderung durchaus natürlich war, und es erscheint diese noch um so mehr gerechtfertigt, wo es sich z. B. um Geräthe ꝛc. handelt, die damals noch nicht wie jetzt durch Handwerker oder in Fabriken, sondern von den Besitzern selbst oder wenigstens nach ihrer speziellsten Anordnung durch Untergebene verfertigt und daher in ihrer Beschaffenheit oft für Hauptpersonen der Dichtung charakteristisch waren. So ist es doch wohl klar, daß der moderne Epiker durchaus kein Recht hat, sich auf dieses Vorbild zu berufen, wenn er durch Beschreibung derselben oder ähnlicher Dinge uns langweilt. Es gibt dagegen jetzt ganz andere Dinge, die eine geeignete Schilderung aus gleichen Gründen zulassen oder erfordern.

§. 115. In dem Wesen des Epos liegt denn auch die Nothwendigkeit der metrischen Formen begründet. Bestimmte Vorschriften existiren über die Art derselben nicht; doch hat man sich namentlich des Hexameters, der regelmäßigen und unregelmäßigen Nibelungenstrophe, der regelmäßigen und unregelmäßigen Stanzen, der Terzine, der vierzeiligen Strophe mit vier- oder achtfüßigen Trochäen, und der nicht in Strophen abgetheilten fünf- oder vierfüßigen jambischen oder jambisch-anapästischen gereimten oder auch wohl reimlosen Verse bedient. Auch Accentverse mit Stabreimen (vergl. I. §. 71. 76.) eignen sich dazu.

§. 116. Je nach der Verschiedenheit des Stoffs und seiner Behandlung theilt man das Epos in verschiedene Arten ein:

a. Bildet eine große, außerordentliche, dem heroiſchen Mythen- und Sagenkreiſe oder der Weltgeſchichte angehörende Begebenheit den Stoff, ſo heißt das Epos Epopöe, auch heroiſches Epos oder großes, ernſtes Heldengedicht. (Andere gebrauchen jedoch die Bezeichnung „Epopöe“ nur für das Kunſtepos im Gegenſatz zu dem, was ſie als Volksepos betrachten.) Sofern ſich die Epopöe nach Stoff, Behandlung und Form (Hexameter) den antiken Epopöen der Griechen und Römer anſchließt, nennt man ſie, wie die letzteren ſelbſt, auch klaſſiſches Epos. Dieſem beſonders entſpricht eine vorzugsweiſe direct-idealiſirte und objective Haltung. „Der Geiſt des epiſchen Gedichts, wie wir ihn in deſſen Vater Homer erkennen, iſt klare Beſonnenheit. Das (claſſiſche) Epos iſt eine ruhige Darſtellung des Fortſchreitenden. Der Dichter erzählt ſowohl traurige, als fröhliche Begebenheiten, aber er erzählt ſie mit Gleichmuth und hält ſie als ſchon vergangen in einer gewiſſen Form vor unſerm Gemüth.“ (A. W. Schlegel.) — Das Großartige der Begebenheit bringt es mit ſich, daß die Epopöe überwiegend, meiſt durchweg, den Charakter des Erhabenen trägt. Neben den menſchlichen Perſonen treten in ihr auch wohl noch Göttergeſtalten, oder ſonſtige überirdiſche Weſen auf. Inſofern dieſelben im Glauben der Zeit und des Landes, welchen das Epos ſeiner Entſtehung oder doch wenigſtens ſeinem Stoffe nach angehört, gleichſam leben, iſt das gerechtfertigt, obgleich es immerhin ein Uebelſtand iſt, daß der jetzige Leſer, um in ſolchen Epen vollen Genuß finden zu können, ſich erſt in die Anſchauungen früherer Zeiten hinein zu verſetzen ſuchen muß. In jedem andern Fall aber, und beſonders bei mehr modernen Stoffen, können wir dieſe Art des Wunderbaren, die dem vorchriſtlichen Dichter natürlich war, durchaus nicht billigen; denn da dieſelbe unſern religiöſen Vorſtellungen widerſtreitet, ſo hat ſie keinen Halt und kein Intereſſe mehr. Selbſt Engel

und Dämonen, wie sie in der Bibel vorkommen, mit auftreten zu lassen, würde bei weltlichem Inhalt schwerlich zusagen, in keinem Fall für uns so natürlich sein, wie den alten Griechen und Römern das Vorführen ihrer Volksgötter war. Bloße Begriffe zu personifiziren, um dadurch die Göttermaschinerie der Alten zu ersetzen (wie man nach dem Beispiele Voltaire's auch im Deutschen mehrfach versucht hat), ist noch viel weniger anzurathen; denn es läßt uns immer kalt. Lieber bleibe man, besonders bei historischen Stoffen, ganz im Bereich des Natürlichen! Dieses ist groß genug, dem Dichter und seinen Lesern selbst für die lebensvolle Götterwelt Homer's Ersatz zu gewähren. Die Verkettung von Ursachen und Wirkungen, — die sich entgegengesetzten Bestrebungen gleichmächtiger Personen, — Recht und Unrecht, — Ehrgeiz, Haß und Liebe, — das natürlich vermittelte Eingreifen der göttlichen Vorsehung, — die Macht der Elemente, — verborgene, drohende und hereinbrechende Gefahren aller Art, — Glücks- und Unglücksfälle, — Krankheit und Tod: welche gewaltige Mittel sind das, die Helden des Epos in Lagen zu bringen, in denen sie ihre Größe und Eigenthümlichkeit entfalten, unsere Theilnahme erwecken und steigern können! Auch das Geheimnißvolle, das Scheinbar-Wunderbare ist dabei nicht ausgeschlossen, wenn es nur zur rechten Zeit seine ungezwungene Aufklärung findet, oder auch nur eine solche zuläßt.

§. 117. Eine National-Epopöe, ein Volksepos im bedeutsamsten Sinne des Worts, ist eine eben so bewundernswürdige als seltene Erscheinung. Sie setzt einen nationalen Stoff voraus, der durch Großartigkeit imponiren, im ganzen Volke bekannt und beliebt, von Geschlecht zu Geschlecht fortgepflanzt und durch die mündliche Sage ausgebildet sein muß. Ein solcher Stoff wird in der Regel durch Einzelne im Volke vor und nach zu Balladen oder andern kurzen, erzählenden Gedichten verarbeitet, von denen jedes irgend eine einzelne Scene des

Gesammtstoffes selbstständig darstellt. Diese gehen in den Mund des Volkes über, werden überall, wenn auch oft mit vielfachen Abänderungen, gesungen und verschlungen, schon weil ihr Inhalt überall bekannt, werth gehalten und heimisch ist. Endlich kommt ein bedeutenderer Dichter, nimmt diese Gesänge und die verwandten und ergänzenden Sagen in sich auf, verschmilzt sie und dichtet sie um zu einem großen, einheitlichen Ganzen von angemessener, gleichmäßiger Form. Die Nation erkennt in diesem ihr Eigenthum wieder; es ist ihr durch die neue, vollkommenere Gestalt noch werther geworden; es ist ihr Stolz, — ihr National-Epos. So entstand aller Wahrscheinlichkeit nach bei den Griechen die Ilias, dieses wohl für alle Zeiten und Völker mustergültigste Heldengedicht; so auch bei unsern Vorfahren das Nibelungenlied, welches ungeachtet viel geringerer Kunstvollendung und einer theilweisen Inhalts- und Formroheit, unter allen Volksepen an Werth der Ilias am nächsten kommen dürfte, ja an Innerlichkeit, Kraftäußerung und gewissermaßen dramatischer Bewegung sie übertrifft.

§. 118. Daß das Nibelungenlied nicht nur wirkliche Volkspoesie zur Grundlage hat, sondern auch in der Ausführung viel Volksthümliches zeigt, wird Niemand bestreiten. Nicht ohne Grund nennt man es daher auch Volksepos im Gegensatz zu entschiedeneren Kunstepen. Wenn man es aber geradezu zur Volkspoesie rechnet, so können wir nicht beistimmen. Der mit Sicherheit wohl nicht mehr zu ermittelnde Dichter, welcher das Nibelungenlied zuerst als ein zusammenhängendes Ganzes hinstellte, (— mit einiger Wahrscheinlichkeit „der Kürenberger" —) verfuhr dabei immerhin zu sehr mit bewußter Ueberlegung und Kunst, als daß man ihn als Volksdichter im eigentlichen Sinne betrachten dürfte; selbst an höfischer Bildung und Kenntniß fehlte es ihm nicht, wenn auch Manches, was hierauf hinzudeuten scheint, spätere Zuthat sein mag. Völlig unhaltbar aber dünkt uns die

mehrseitig (auch von Vilmar) aufgestellte Behauptung, daß die wesentlichsten Theile unseres Gedichts, sogar auch der Form nach, gar nicht von einzelnen Personen, sondern im eigentlichsten Sinne vom deutschen Volke als solchem gedichtet worden seien. Unseres Erachtens gingen selbst die wirklichen, unverkennbarsten Produkte der Volkspoesie, auch schon die noch nicht in poetische Form gebrachten mündlichen Sagen, auch abgesehen von den etwa zum Grunde liegenden historischen Thatsachen, stets von Einzelnen aus und wurden dann meist bei der Weiterverbreitung oftmals von andern Einzelnen verändert, weiter ausgebildet und umgedichtet, — nur daß Urheber und Umdichter nicht wesentlich aus der Masse des Volks hervorragten und daß die Produkte durch Ueberlieferung von Mund zu Mund Eigenthum dieser Masse wurden. Ein Volk als solches und überhaupt eine Gesammtheit vermag nicht poetisch zu produciren, am wenigsten ein so großartiges Heldengedicht.

§. 119. Ueber die poetische Form des Nibelungenlieds haben wir uns bereits im 1. Theil §. 108. ausgesprochen. Die in mancher Beziehung beste Uebersetzung des Nibelungenliedes in gleicher, aber zum Theil noch rauherer Form, ist die von K. Simrock. — Neuerdings hat W. Jordan einen Haupttheil des Nibelungenliedstoffes mit ungleich mehr Kunst, als der mittelalterliche Dichter, und doch zugleich mehr nach der ursprünglichen, heidnisch-mythischen Gestalt der Sage, und, wie wir schon wissen, in der ältesten deutschen Dichtweise — in vierhebigen Accentversen mit Stabreimen — zu einem neuen Epos „Sigfridsage" verarbeitet. — Andere altdeutsche Nationalsagen, wie die von Dietrich, Hildebrand, von der Rabenschlacht u. s. w., hat Simrock zu einem neuen großen Heldengedichte „Amelungenlied" (im Nibelungenversmaß) zu verschmelzen gesucht. — Außerdem besitzen wir im Gebiete der eigentlichen Epopöe, zumal der nationalen, sehr wenig, was sich Bahn brach.

Fast nur noch die „Tunisias“ und die „Rudolphias“, beide von Ladislaus Pyrker, zeichnen sich einigermaßen aus. — Und doch fehlt es in der deutschen Geschichte, selbst der neueren, keineswegs an Ereignissen, die zu einer großartigen geschichtlichen National-Epopöe den Stoff bieten könnten, z. B. die Hermannsschlacht, Wittekind, Barbarossa, der 30jährige und der 7jährige Krieg und besonders die deutschen Befreiungskämpfe gegen Napoleon. Der rechte Mann zur vollen epischen Bewältigung solcher Stoffe erschien nur noch nicht, wiewohl schon beachtenswerthe Anläufe gemacht wurden. — Der Krieg von 1866 würde sogar ein fast unvergleichlich guter Epostoff sein, wenn die in ihm sich offenbarende deutschnationale Idee den preußischen Führern und Kämpfern allgemeiner und klar und rein vorgeschwebt und ihr Einigungsziel vollständig und volksbefriedigend erreicht hätte. In solchem Epos würde z. B. eine Beschreibung des Zündnadelgewehrs, der gußeisernen Kanonen, des Feld-Telegraphen und vieler andern modernen und noch nicht zu bekannten Dinge, mit Talent und richtigem Takt ausgeführt, unseres Erachtens ebenso echt episch sein können, als für Homer und sein Publikum die Schilderung eines Schwertes, einer Lanze, eines Schildes u. a. m.

§. 120. b. Wenn das Epos einen mehr mannichfaltig-ansprechenden als großartig-wichtigen Stoff hat, und dieser, er sei nun entlehnt oder erfunden, in den Heldensagen oder Rittergeschichten des Mittelalters, der sogenannten romantischen Zeit, wurzelt, auch von den Ideen des Ritterthums — Gottesdienst, Herrendienst und Frauendienst ꝛc. — durchwebt ist, so nennt man es romantisches Epos. Ein Hauptelement in demselben ist fast immer das Wunderbare, und zwar in der Gestalt von Elfen, Feen, Riesen, Zwergen, Zauberern und andern Gebilden des mittelalterlichen Aberglaubens. Eine derartige Maschinerie

ist hier an ihrem Platz; fehlt uns auch der Glaube an die Existenz solcher Wesen, so entsprechen doch diese Gestalten dem Zeitalter der Begebenheit, und finden überdies leicht Anknüpfungspunkte in uns selbst, namentlich in unserer Erinnerung an jenes gläubige Interesse, mit dem wir als Kinder den Ammenmärchen gelauscht haben mögen.

§. 121. In früherer Zeit war, wie schon angedeutet, das Wort „romantisch" gleichbedeutend mit „romanisch" oder „wälsch". Demgemäß verstand man unter romantischen Epen diejenigen, welche ihrem Ursprunge oder wenigstens ihrem Stoffe nach den romanischen Völkern, d. h. den Italienern, Franzosen und Spaniern, in einem weiteren Sinne überhaupt dem Auslande, angehörten. Solche entlehnte, gewöhnlich abenteuervolle Stoffe, die von Geistlichen, Rittern und gebildeten Hofleuten — meist in vierhebigen gereimten Versen — deutsch bearbeitet wurden, nannte man auch „Aventüren", die einheimisch-volksthümlichen dagegen „Mären". Später hießen auch die Letzteren romantisch, wenn sie nur abenteuerlich und ritterthümlich waren und nicht die Wichtigkeit und Großartigkeit eines heroischen Epos hatten. In letzterem Sinne zählen wir auch das mittelalterliche Gudrunlied hieher, welches neben dem Nibelungenlied in milderem, sanfterem Lichte glänzt, — wie der Mond neben der Sonne, — wie die Odyssee neben der Ilias, — wie weibliche Anmuth neben männlichem Heldensinn — Liebe und Treue eines hervorragend bewegten Privatlebens neben großartigen, blutigen Völkerkämpfen. Auch der Verfasser der Gudrun ist uns unbekannt; doch noch sichtlicher als der des Nibelungenlieds war er kein eigentlicher Volksdichter, sondern ein für seine Zeit vielfach gebildeter Mann. Unter den mittelalterlich-deutschen romantischen Epen nach dem Begriff der Aventüren heben wir hervor: „Parceval" von Wolfram von Eschenbach, mit tiefsinnigem Ernst auf das Höhere und Ewige hinweisend;

„Triſtan und Iſolde“ von Gottfried von Straßburg, die Reize der irdiſchen Liebe feiernd; das „Rolandslied“ des Pfaffen Konrad, eine freie Ueberſetzung aus dem Franzöſiſchen; die „Eneit“ (Aeneide) von Heinrich von Veldeck, der darin ſeine dem Virgil entlehnten antiken Helden ganz wie minnebegeiſterte deutſche Ritter fühlen, reden und handeln läßt; „Iwein“ von Hartmann von der Aue, u. ſ. w. Die vorzüglichſten romantiſchen Epen unſerer neueren Dichter ſind: „Oberon“ von Wieland, in unregelmäßigen Stanzen; „Cäcilia“ von Ernſt Schulze, ebenſo; „die bezauberte Roſe“ von demſelben, in regelmäßigen Oktaverimen; „Otto der Schütz“, von G. Kinkel, in 4-füßigen gereimten Jamben; „Wlaſta“, von K. E. Ebert, in Nibelungenſtrophen; Immermann's Bearbeitung von „Triſtan und Iſolde“, u. ſ. w. — Gern ſetzten wir den „letzten Ritter“ von Anaſtaſius Grün hinzu, wenn der Zuſammenhang dieſes ſchönen „Romanzencyclus“ einheitlicher wäre. Aehnlich verhält es ſich mit der „Völkerwanderung“ von H. Lingg.

§. 122. c. Das kleinere hiſtoriſche Epos unterſcheidet ſich von der Epopöe hiſtoriſchen Inhalts nur durch geringeren Umfang, weniger verwickelten Stoff oder einfachere Behandlung. Beiſpiele, jedoch zum Theil nur wie Bruchſtücke größerer Epen erſcheinend, ſind: „Waterloo“, „Leuthen“, „Abukir“, von Scherenberg; „der Tag von St. Jakob“, von O. Roquette, „Ludwig XVI.“, von Schults, u. ſ. w. Auch P. Heyſe nennen wir hier noch.

d. Das bürgerliche und e. das idylliſche Epos. Erſterem dienen die Verhältniſſe des modernen bürgerlichen Lebens zur Grundlage; Letzteres iſt geradezu nur eine Idylle in größerem Maßſtabe. Beide Arten lieben es, ſich zu einer einzigen zu verbinden, und thun ſehr wohl daran. Da nämlich ein culturlos-natürliches, ungetrübt-glückliches, eintönig-ruhiges Hirten- oder Bauern-

leben zu den erforderlichen Verwicklungen und dem eben angemessenen Umfange eines Epos nicht wohl Stoff bieten kann, das ausgebildet städtische Leben aber, sofern es des idyllischen Elements entbehrt, überhaupt wenig poesiegemäß zu sein pflegt, so bewegen sich die hiehergehörigen Dichtungen gewöhnlich auf einem Schauplatz, wo idyllische Unschuld und moderne Cultur theils sich verschmelzen, theils mit einander in Collision kommen, z. B. in der kleineren Stadt oder im einsamen Landpfarrhause, und den Umgebungen beider. Daß solcher Boden ein günstiger ist, hat zuerst Voß mit seiner „Louise" und dann unvergleichlich herrlicher Göthe mit „Hermann und Dorothea" bewiesen. Daß wir diese beiden Gedichte früher als Idyllen anführten und nun als Epen, ist unseres Erachtens kein Widerspruch. — „Hermann und Dorothea", wiewohl in der spezielleren Form-Ausführung nicht vollkommen, ist nach dem übereinstimmenden Urtheil unserer größten Aesthetiker das Beste, was überhaupt die neuere Epik bis jetzt hervorgebracht hat. Neuerdings jedoch dürfte „Euphorion" von F. Gregorovius, zu vorchristlicher Zeit in Pompeji spielend, ziemlich ebenbürtig sich angereiht haben.

§. 123. f. Unter „religiösem Epos" pflegt man vorzugsweise eine Epopöe zu verstehen, in welcher biblische Personen handelnd auftreten, biblische Stoffe und Ideen in großartiger Weise zur Anschauung gebracht werden. Dabei ist das Wunderbare, die überirdische Maschinerie, in Gestalt alt- oder neutestamentlicher Engel und Dämonen ꝛc., üblich und nicht unangemessen. Als die höchsten ausländischen Muster und Vorbilder dieser Art gelten Milton's „Verlorenes Paradies" und Dante's „Göttliche Komödie", wiewohl Letztere mit ihrer fast unergründlichen Tiefe und allerdings auch epischen Haltung eine Anlage verbindet, die dem Begriff eines wirklichen Epos nicht entspricht. Auf deutschem Boden erwuchs in alter Zeit der „Heliand"

(oder „die altsächsische Evangelienharmonie"), eine werthvolle poetische Bearbeitung des Lebens Jesu, mit Stabreimen; in neuerer Zeit Klopstock's „Messias", ein Werk in Hexametern, welches unsere klassische Literatur glänzend eröffnete, mit vielen hohen Schönheiten und durchweg erhabener Sprache, dennoch aber als Ganzes so ermüdend, daß von den Jetztlebenden wohl nur Wenige es ganz durchgelesen haben dürften. — Die andern Versuche auf diesem Gebiete haben keine Bedeutung erlangt, wenigstens für uns keine behalten.

In einem weiteren Sinne kann man jedes Epos von vorherrschend religiöser Färbung und Tendenz ein religiöses nennen, sei es auch daneben ein romantisches, geschichtliches, bürgerliches oder idyllisches. — Nicht immer, aber häufig, ist der Stoff solcher meist kleineren religiösen Epen aus der christlichen Kirchengeschichte genommen, wie bei Lenau's „Albingenser" und „Savonarola", Schults „Luther", Fürer's „Hawaii-Nei" u. a. m. „Amaranth" von Redwitz könnte man als romantisch-lyrisches religiöses Epos bezeichnen. — Uebrigens ist die Grenzlinie zwischen den kleineren Epen (sowohl weltlichen als religiösen) und der bloßen „poetischen Erzählung" oft nicht mit Bestimmtheit zu erkennen.

§. 124. g. Sämmtliche vorstehend besprochene Eposarten sind im Allgemeinen als ernste Epen zu betrachten. Als Gegensatz des ernsten Epos überhaupt oder als Parodie (vergl. im Anhange zu diesem Theil) der einen oder andern Art desselben, auch wohl als Travestie irgend eines bestimmten einzelnen Epos erscheint das komische Epos. Es will das Gefühl des Lächerlichen wecken und erreicht seinen Zweck durch die Charakterzeichnung seines Helden, durch die Verhältnisse, in die es ihn hineinführt, überhaupt durch die Ereignisse, die es darstellt, und durch die Art und Form dieser Darstellung. Diejenigen Aesthetiker, welche nur das klassische Epos als ein wirkliches gelten lassen, verfahren ganz consequent,

wenn sie das „komische Epos“ für das gerade Gegentheil eines Epos erklären. — Statt menschlicher Personen treten in mehreren unserer besten komischen Heldengedichte sprechende Thiere auf, wie in der Fabel; so in dem mittelalterlichen „Reineke Fuchs“, dem eine noch viel ältere Thiersage zum Grunde liegt, und in den neueren Bearbeitungen desselben Stoffs, unter denen die Göthe'sche, ungeachtet der hier etwas auffälligen Hexameterform und mancher satirischen Anspielungen, am vortheilhaftesten sich auszeichnet; ebenso im „Frosch-Mäuseler“. Außerdem nennen wir als komische Epen: den „Renommist“, „das Schnupftuch“ und „Phaeton“ von Zacharia; die travestirte „Aeneis“ von Blumauer; die „Jobsiade“ von Kortüm; „Atta Troll“ von Heine; der „neue Reineke Fuchs“ und „die verkehrte Welt“ von Glasbrenner; die „Töffeliade“ u. s. w.; in edlerem Styl und theilweise ernst-phantastisch: „Waldmeisters Brautfahrt“ von O. Roquette.

IX. Der Roman und die Novelle.

§. 125. Der Roman giebt uns ein mehr oder weniger ideal aufgefaßtes und speziell ausgemaltes Bild des gesellschaftlichen Lebens in seiner Allseitigkeit oder in gewissen Beziehungen und Verhältnissen, indem er, unter dem Gewande historischer Wahrheit, in gewählter Prosasprache den Bildungs- und Entwickelungsgang, die Bestrebungen und Schicksale einzelner, in Beziehungen stehender und mehr oder weniger bedeutender Personen erzählt. Er beschränkt sich nicht, wie die poetische Erzählung und die Novelle, auf ein einzelnes Lebensmoment, eine einzige Hauptsituation, sondern führt, wie das Epos, eine Reihe von Situationen vor, und trägt, wie ebendasselbe, mehr den Charakter eines ganzen Lebens, wenigstens einer bedeutenden Epoche eines solchen und mehrerer Leben. Er

ist — meist noch viel spezieller, innerlicher und für uns täuschender, als das Epos — zugleich ein Zeit- und Culturgemälde, stellt aber in der Regel nicht, wie jenes, gefeierte historische oder mythische Personen, sondern am liebsten fingirte, erdichtete in den Vordergrund, und befaßt sich mehr mit Privatschicksalen und Herzenszuständen, als mit großen Weltbegebenheiten, welche jedoch sehr wohl den Hintergrund oder die Einrahmung bilden können. Er ward oft das Epos der Neuzeit genannt, kann uns aber nicht vollständigen Ersatz für das wirkliche Epos bieten, kann namentlich bei weitem nicht die Großartigkeit und Erhabenheit der Epopöe erreichen. Dagegen ist besonders die „psychologische Malerei bis zu mikroskopischer Ausführung" für ihn passend; „die Geheimnisse des Seelenlebens, die Dialektik der Empfindungen und eine magisch und wechselnd beleuchtete Gedankenwelt" sind seiner Natur angemessen. Sein äußeres Element ist, wie schon sein Name andeutet, die Romantik, wiewohl meist nicht die mittelalterliche, sondern eine moderne: ein mannichfaltiges, oft lange geheimnißvoll bleibendes und bis ans Ende die Erwartung spannendes Ineinanderverschlungensein der persönlichen Verhältnisse und Schicksale. „Aus dem Gegensatze (Contrast), in welchen der Charakter des Helden mit den Verhältnissen (Situationen) tritt, entwickelt sich ein Zusammenstoß und Kampf (Collision), der mit dem Siegen oder Unterliegen des Helden (Ausgang) endet." — Indeß ist es auch für den Roman nicht nothwendig, daß er nur Eine Hauptperson habe, er darf uns deren mehrere von gleicher oder ähnlicher Bedeutung vorführen, wenn nur ihre Schicksale so verknüpft werden, daß am Schluß das Ganze einen einheitlichen Eindruck macht. — Die Idee eines Romans, welche aus dem Zusammenhange seiner wesentlichen Punkte sich erkennen lassen muß, darf nicht mit den Ideen des ewig Wahren, Guten und Schönen in Widerspruch treten.

§. 126. In den bei weitem meisten Romanen, auch in solchen, die einen allgemein wichtigeren realen Hintergrund oder einen bedeutenderen Gedankengehalt haben, stellt der Hauptfaden der Erzählung einen „Conflikt zwischen der Poesie des Herzens“ (also der Liebe, daneben auch wohl der Ehrbegierde, der Weltverbesserungslust ꝛc.) „mit der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse“ dar. Einen poetischeren Gegenstand, als die Liebe, giebt es nicht. Auf sinnlicher Grundlage erwachsen, ergreift sie den ganzen Menschen, insbesondere seine ganze Geistigkeit, setzt zumal den Hemmungen und Hindernissen gegenüber alle seine Kräfte in Bewegung, und bewirkt „die tiefsten Metamorphosen der Persönlichkeit“. Nichts desto weniger ist der Roman fast immer beträchtlich in Gefahr, den Zauber der Poesie zu verlieren, weil sein poetischer Stoff mitten in der prosaisch gewordenen Alltagswelt steht und auch diese geschildert sein will, während er zugleich desjenigen Haltes entbehrt, den andere Dichtungen an ihrer im engern Sinne poetischen Form haben. Um so nöthiger ist es, daß der Romandichter mit Ueberlegung, Kraft und Talent verfahre. — Vor allem muß er sich ganz zum Herrn seines Stoffes machen, ihm die zu prosaische Schwere nehmen, ihn nach den Gesetzen der Schönheit formen und ordnen. Meist wird auch er uns am besten gleich Anfangs „in einem Knotenpunkt der Handlung, in eine fesselnde Situation“ versetzen, um manches Vergangene und sonst zum vollen Verständniß Erforderliche erst im weitern Verlauf gelegentlich und allmählich uns zu entschleiern. Bevor noch letzteres geschehen, kann er uns in neue Verhältnisse blicken lassen, kann uns in oftmaligem Wechsel von Einer der neben einander herlaufenden Geschichten zur andern, von einem Knoten- und Glanzpunkt zum andern führen, bis am Schluß die verschiedenen Fäden sich vollends vereinen, jeder Knoten gelöst, das letzte Dunkel aufgehellt, für alle Persönlichkeiten, die unsere Theilnahme erregten, die poetische Gerechtigkeit

geübt wird und nach so mancherlei Dissonanzen eine versöhnende Harmonie eintritt. Dem entsprechend schließt der Roman meist mit demselben Punkte, an dem auch im wirklichen Leben die Romantik der Existenz aufzuhören pflegt, nämlich mit der Heirath. Doch ist auch ein tragischer Ausgang nicht nur statthaft, sondern für manche Stoffe geboten; und auch die Ehe darf die Grundlage des Romans sein, sofern nur der Dichter es versteht, auf dieser das erforderliche interessirende Material zusammenzubringen. Um die nöthige Romantik zu gewinnen, darf im Roman auch der Zufall eine Rolle spielen, — nur keine zu allgemeine oder zu auffallende. Das Meiste entwickle sich motivirt und organisch, als natürliche Folge natürlicher Ursachen. — Das Wunderbare gehört nicht in den modernen, eigentlichen Roman, wohl aber der Schein desselben. Besonders müssen die Personen ihren genau zu schildernden Charakteren in allen Lagen gemäß handeln, dulden und reden, und müssen uns ungezwungen den Einblick in ihr Innerstes eröffnen, vorausgesetzt, daß sich dieser auch lohnt. — Eine besondere Aufmerksamkeit erfordert der Schluß, damit er als ein allseitiger und möglichst befriedigender Abschluß erscheine. Namentlich wo der Ausgang nach ernsten Verwickelungen und nach einem bedeutsamen Bildungsgange ein glücklicher ist, erheischt die Aesthetik, daß er uns die Perspective in eine noch würdevollere segensreiche Zukunft für den Helden eröffne, während im Stoffe selbst meist nur die Aussicht in eine mehr prosaische Berufsthätigkeit liegt. Da gilt es also wieder, dichterisch zu ergänzen, zu idealisiren, wenn auch nur leise andeutend.

§. 127. Die Romane werden verschiedentlich eingetheilt. Unseres Erachtens lassen sie sich zunächst am füglichsten und zweckmäßigsten in zwei Hauptgattungen bringen, welche wir Stoff- und Tendenzromane nennen wollen, welche aber in der Wirklichkeit keineswegs immer getrennt erscheinen, sondern häufig sich einander

nähern, sich berühren und unter mancherlei Schattirungen in einander übergehen, ja eigentlich von Rechts wegen immer wenigstens in etwa sich verschmelzen sollten. Die unvermischten Romane der erstern Gattung bezwecken nichts weiter, als durch die Erzählung des in ihnen liegenden Faktischen, — in erster Linie durch letzteres selbst, in zweiter auch durch die Art und Weise seiner Vorführung und Darstellung, — zu interessiren und zu gefallen. Sofern dieses Gefallen ein ästhetisches ist, sind auch solche Romane nicht zu verwerfen. Aus §. 1. unseres ersten Theils wissen wir aber schon, daß zum höheren und vollen Schönheitsbegriff nothwendig das Hindurchscheinen eines Innern, Geistigen, Idealen durch das Aeußerliche oder Stoffliche gehört. Und jeder Roman, in welchem dieses wahrzunehmen ist, nähert sich schon mehr oder weniger unserer zweiten Gattung. Letztere nun umfaßt alle diejenigen Romane, die sich nicht damit begnügen, durch den stylistisch eingekleideten Erzählungsstoff als solchen zu interessiren, sondern auch einen auf Geist oder Herz des Lesers berechneten besondern Zweck, eine in engerem oder weiterem Sinne didaktische Tendenz verfolgen.

§. 128. Die sich auf das Faktische beschränkenden oder Stoff-Romane ruhen entweder auf geschichtlichem Grunde, sie sind historisch — oder ihr ganzer Inhalt ist fingirt. Die Romane bloßen fingirten Stoffs insbesondere sind nur dann werthvoll, wenn sie durch ästhetisch befriedigende Erfindung und Ausführung, durch vorzügliche Charakterzeichnung und Lebensähnlichkeit gehoben werden. Andernfalls nehmen sie in künstlerischer Beziehung die unterste Stelle ein, dienen gemeiniglich nur zu zeittödtender Unterhaltung. — Mehr Beachtung verdient der historische Roman. Er wählt sich entweder eine historische (auch wohl cultur-historische) Person zu seinem Helden, und schildert deren wirkliche Thaten und diejenigen Weltereignisse, in denen sie mitwirkte, jedoch phantasiereicher,

innerlicher, ſpecieller und ſpannender als die Geſchichte, und weniger idealiſirt als die Epopöe, — wobei nur eingeflochtene Herzensangelegenheiten und Privatverhältniſſe, innere Motive und Nebenumſtände als eigentliche Dichtung zu betrachten ſind. Oder er erdichtet ſich ſeine Helden und bringt ſie in mancherlei, großentheils ihre Privatſchickſale beſtimmende Berührungen mit hiſtoriſchen Begebenheiten, deren Verlauf er nebenbei darlegt. — Die erſtere Art bildet alſo eigentlich eine Zwittergattung, zwiſchen Geſchichte, Epos und Roman, und iſt im Allgemeinen um ſo weniger zu empfehlen, als bei ihr die Gefahr einer Fälſchung der Weltgeſchichte gar zu nahe liegt. Ganz gerechtfertigt iſt ſie nur, wo der gewählte hiſtoriſche Stoff ſchon bei bloßer künſtleriſcher Gruppirung und lebendiger Erzählung, ohne alle weſentliche Aenderung, und ohne andere Zuthaten, als die zur harmoniſchen Ausfüllung der Lücken der Geſchichte und zur Darlegung des Innern der handelnden Perſonen erforderlichen, ein hinlängliches, ſpannendes Roman-Intereſſe hat, welches mit der bekannten Geſchichte wenigſtens nicht im Widerſpruche ſteht. — Die andere Art ſtellen wir poetiſch höher, weil ſie ihren Stoff frei nach den Grundſätzen der Kunſt geſtalten und doch die Hinſtellung auf die hiſtoriſche Grundlage unbeſchadet des dichteriſchen Elements ihm den Schein einer viel realeren Feſtigkeit geben kann, als einem mehr in der Luft ſchwebenden Gebilde der Phantaſie. Doch iſt dabei ein innerer Widerſpruch nicht wohl zu vermeiden, nämlich, daß dem Großartigeren, dem Geſchichtlichen, kein größeres und meiſt ſogar ein viel geringeres Intereſſe zu Theil wird, als dem Kleinlicheren, den erfundenen Privatbegebenheiten. — Beide Arten des hiſtoriſchen Romans, beſonders die letztere, ſind nach Walter Scott's Vorgange auch in Deutſchland vielfach cultivirt worden; in unvollkommneren Formen und vornehmlich die erſtere auch ſchon weit vor Scott.

§. 129. In den Tendenz-Romanen, die man wohl auch unter dem Namen philosophische Romane oder Zeitromane zusammenfaßt, tritt entweder das Faktische mehr oder weniger zurück und macht, in Form von Gesprächen der handelnden Personen und mitunter auch wohl in gelegentlich zwischengeschobenen unmittelbaren Aeußerungen des Dichters, der Entwickelung zusammenhängender Ansichten über Gegenstände der Moral, Wissenschaft oder Kunst Platz; oder das Faktische ist solchermaßen erfunden und geordnet, daß es in seinem Gesammt-Eindruck eine bedeutende Idee veranschaulicht, eine große Lehre bestätigt, oder eine falsche Zeitansicht bekämpft; oder endlich, was ihn am höchsten stellt, beide so eben bezeichneten Verfahrungsweisen finden sich in ihm vereinigt. Gerade im Tendenz-Roman findet der Dichter die beste Gelegenheit, sich auszusprechen, — die Resultate seines Nachdenkens einem zahlreichen Leserkreise mitzutheilen. Und in der That haben manche unserer ersten Geister in ihren Romanen Schätze niedergelegt, welche unsere ganze Beachtung verdienen. Ein großer Fehler aber ist es, wenn nicht auch der Erzählungsstoff — sei er auch immerhin viel einfacher und innerlicher als im Stoffroman, — nicht schon an sich interessirt und das gebildete Schönheitsgefühl befriedigt. Denn dann bleibt zu wenig übrig, was den Verfasser berechtigt, ein solches Werk Roman zu nennen oder auch nur überhaupt zu den dichterischen Erzeugnissen zu zählen; und weder der ästhetische noch der wissenschaftliche Leser fühlt sich genügend angezogen; letzterer wird um so eher eine eigentlich wissenschaftliche Form vorziehen. — Namentlich auch müssen stets die Personen und Situationen der Dichtung zu den Gedankenmittheilungen in einem möglichst natürlich erscheinenden Verhältnisse stehen. In der Regel verlegt der Zeit- und Tendenzroman seine, im Hinblick auf seine Tendenz frei erfundene Geschichte auf den Boden und in die Verhältnisse der Gegenwart, nimmt die „Mannichfaltigkeit geistiger Strömungen und die un-

erschöpfliche Fülle des realen Lebens" dieser unserer Zeit, soweit es für seinen Plan und Umfang paßt, in sich auf, und so wird vorzugsweise er zu einem wirklichen Kulturgemälde des Jahrhunderts, sei es nun nach allen bedeutenderen Richtungen hin, wie in Gutzkow's „Ritter vom Geiste", oder sei es mehr nur nach einer einzelnen Seite, wie es gewöhnlicher und leichter ist. — Nach der Art der in ihnen behandelten Denkgegenstände theilt man die Tendenzromane in ästhetische, politische, sociale, moralische, pädagogische, ascetische, theologische und im engern Sinne philosophische. Der ästhetische heißt auch wohl Kunst- oder Künstlerroman.

§. 130. Nach Maßgabe der in den Romanen vorherrschenden Stimmung unterscheidet man ernste und komische; namentlich auch empfindsame oder sentimentale (Beispiel: „Werthers Leiden"), komisch-satirische (Beispiel: „Don Quixote"), humoristische (Beispiel: Immermann's „Münchhausen").

Nach den Lebenskreisen, in denen sich die Handlung des Romans bewegt, gibt es Hof-, Kriegs-, Salon-, Künstler-, See- und Reise-, Familien-, Volks-, Bauern-, Ritter-, Räuber-Romane.

Alle diese Eintheilungen und Arten dürften indeß schon durch ihre Benennungen ziemlich charakterisirt sein; ihre speziellere Betrachtung möchte uns zu weit führen.

§. 131. Eine angemessene, eine lebendige, blühende, die Phantasie anregende und beschäftigende Sprache ist ein Erforderniß für alle. Wie schon oben erwähnt, muß die Form des Romans immer die Prosa sein; doch bleibt es dem Dichter überlassen, ob er seinen Gegenstand erzählend, dialogisch oder epistolarisch behandeln will. Ersteres ist das Gewöhnlichste und selbstredend auch das dem epischen Charakter Entsprechendste; durch die dialogische Form nähert sich der Roman dem Drama, durch die epistolarische gewissermaßen der Lyrik. In manchen Romanen sind diese drei Methoden dergestalt verbunden, daß bald die

eine, bald die andere darin zur Anwendung kommt. — Auch die Einstreuung von Liedern und andern Gedichten bleibt, wenn sie nur naturgemäß zum Ganzen paßt und mit dessen Inhalt sich verwebt, unverwehrt.

§. 132. Die Novelle verhält sich zum Roman wie die poetische Erzählung oder das kleinere Epos zum größeren, zur Epopöe. Ihre nähere Bestimmung ist schwankend. Sehr oft setzt man ihren Unterschied vom Roman lediglich in den geringeren äußern Umfang, wo es dann begreiflich an jeder bestimmten Grenzlinie zwischen beiden, jedenfalls sehr nahe verwandten Dichtarten fehlt. Wir halten es — mit den meisten bessern Aesthetikern — für angemessener, die geringere Größe des geschilderten Lebensabschnitts und eine entschiedenere Einheitlichkeit der Situation oder Begebenheit für die Kennzeichen der Novelle zu erklären. Sie gibt, wie Vischer sich ausdrückt, „nicht das umfassende Bild der Weltzustände, aber einen Abschnitt daraus, der mit intensiver, momentaner Stärke auf das größere Ganze als Perspective hinausweist, — nicht die vollständige Persönlichkeit, aber ein Stück aus einem Menschenleben, das eine Spannung, eine Krise hat, und uns durch eine Gemüths- und Schicksalswendung mit scharfem Accente zeigt, was Menschenleben überhaupt ist.“ Dabei kann möglicher Weise der äußere Umfang einer Novelle die manches Romans erreichen oder gar überschreiten, — besonders wenn, was in ihr (wie im Tendenzroman) nicht selten der Fall ist, „eine Lebensfrage, ein Kampf geistiger Richtungen, dunkle Erscheinungen des Seelenlebens und dergleichen — vorherrschend gesprächsweise — erörtert werden, während in den persönlichen Schicksalen zugleich die praktische Antwort erfolgt.“ Häufiger aber ist der Novelle eine mehr aphoristische Darstellung eigenthümlich, so daß die Handlung rascher vorwärts schreitet, als im Roman. Fast immer führt sie den Leser gleich mitten in die Verhältnisse hinein, sucht

ihn in eine angenehme Spannung und Aufregung zu versetzen und diese schließlich in überraschender Weise zu befriedigen. Kurz, auf ihrem engeren Lebensgebiete wetteifert sie eifrig — und namentlich in Bezug auf Interessantsein oft glücklich — mit dem Roman, und zwar ziemlich mit jeder Art desselben. Aus letzterm Grunde rechtfertigt es sich denn auch, daß die Eintheilung der Novellen im Wesentlichen ganz dieselbe ist wie die der Romane, und daß auch die Benennungen der Einzelarten beider analog sind. — Erzählungen, die auf künstlerische Erfindung, Anordnung und Ausführung weniger Anspruch machen, begnügen sich in der Regel mit dem Namen „Erzählungen", — wobei wir hier nicht an die der Form nach poetische Erzählung zu denken haben. — Kleine Novellen bezeichnet man auch als Novelletten. — In vielen Fällen läßt sich nicht mit Bestimmtheit entscheiden, ob ein vorliegendes Erzeugniß richtiger Roman oder Novelle, Novellette oder blos Erzählung zu nennen sei.

§. 133.*) „Die ältesten Vorbilder, und, wenn man so will, Vorläufer dessen, was wir heut zu Tage Roman nennen, sind theils die auf fremden Sagenstoffen beruhenden Kunstepopöen, theils die aus dem Zusammenhange der Sage sich ablösenden oder unabhängig von einer umfassenderen Sagenwelt sich bildenden poetischen Erzählungen und unter diesen wieder vorzugsweise diejenigen, denen fremdländische, romanische Stoffe zum Grunde liegen. Mit dem Sinken der Kunstpoesie sank im 14. und 15. Jahrhundert auch allmälig der Geschmack an der poetischen Form dieser Erzählungen, — nicht sofort und zugleich aber auch an dem Stoffe derselben;

*) Die große Bedeutung, welche der Roman und die Novelle sowohl in literargeschichtlicher, als in socialer Beziehung gewonnen haben, bestimmt uns, auf die Entstehung und Entwickelung dieser Dichtungsarten ausführlicher einzugehen, indem wir das im Auszuge wiedergeben, was Vilmar in seiner Geschichte der deutschen Nationalliteratur hierüber sagt.

vielmehr kleidete sich derselbe in die der damaligen Kulturstufe zusagende Gestalt der Prosa, und so haben wir denn schon außer einigen wenigen Spuren prosaischer Bearbeitungen fremder Epopöen aus dem 13. Jahrhundert, bereits aus dem 15. Jahrhundert prosaische Erzählungen von Tristan und Isolt, von Wigolais ꝛc.; auch unsere Volksbücher vom Kaiser Octavian, von der Melusine, von der schönen Magellone, und Peter mit dem silbernen Schlüssel u. s. w. können wenigstens zu einer Hälfte in diese Kategorie gebracht werden. Im 16. Jahrhundert mehrte sich in den höheren, nach und nach vom Volksleben sich ablösenden, ja demselben sich entgegensetzenden Ständen der Geschmack an dem Fremdländischen, an den wunderbaren, phantastischen und oft monströsen Schilderungen, welche die französische Literatur schon in ihren älteren Poesien und oft noch grotesker in den späteren prosaischen Bearbeitungen derselben darbot; es wurde außer den vorher erwähnten Stücken, Tristan, Flos u. a. insbesondere der Amadis aus Frankreich eingeführt und mit ihm die Bezeichnung Roman. Neben dieser Art von Erzählungen, die auf altem epischem Hintergrunde ruhen, bildete sich aber auch in Italien die aus den Ereignissen der Gegenwart hergenommene prosaische Erzählung, eben darum Novelle genannt, bereits in der Mitte des 14. Jahrhunderts — hauptsächlich durch Boccaccio — aus; und auch diese Novellen wurden vor der Hand nur in Uebersetzungen, nicht in Nachahmungen, im 15. und 16. Jahrhundert in Deutschland verbreitet. Als mit dem Anfange des 17. Jahrhunderts die deutsche Heldensage und das deutsche Heldenlied völlig erlosch, trat diese von unsern westlichen und südlichen Nachbarn erborgte Literatur der Romane ganz an ihre Stelle; die Uebersetzungen und Bearbeitungen mehrten sich; es begannen aber nunmehr auch selbstständige Nachahmungen der modernen französischen Romane, alle in dem gelehrten, verkünstelten, oft abgeschmackten Style der damaligen Zeit,

trocken und weitschweifig bis zum Unerträglichen in Gemäßheit der älteren, — gespreizt, aufgeblasen, schwülstig nach Anleitung der jüngeren schlesischen Schule. Den ersten deutschen Roman schrieb 1645 Ph. v. Zesen unter dem Titel: Die adriatische Rosemund Ritterholds von Blauen. Ihm folgten lange Reihen von Helden- und Staatsromanen, und wie diese als ein treues Abbild ihrer Zeit erscheinen, so sind seitdem bis heute die Romane überhaupt ein vorzugsweise treuer Spiegel der Zeitideen und der Zeitkultur geblieben." Besondere Erwähnung verdient der 1669 erschienene und noch heute gelesene und lesenswerthe Roman „Simplicissimus" von Grimmelshausen, in naiv witziger, treuherziger Weise die Abenteuer eines Vagabunden während des 30jährigen Krieges erzählend. Die meisten andern Romane der damaligen Zeit „nehmen noch einen heldenmäßigen Anlauf und suchen sich noch einen großartigen Anstrich durch gewaltige Thaten zu geben, die sie ihre Helden verrichten lassen; hinter den Hof- und Staatsaktionen steht noch ein bedeutender, oder als bedeutend herausgeputzter Hintergrund. Aus diesen Staats-, Liebes- und Heldengeschichten, deren bis in die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts eine große Anzahl geschrieben wurden, entwickelten sich schon in den siebenziger Jahren des 17. Jahrhunderts mit der emporkommenden hohen Politik, geheimen Staatskunst und Diplomatie die historisch-politischen Romane, die sich bis gegen das Jahr 1720 sehr großen Beifalls erfreuten. Um diese Zeit wurden dieselben abgelöst durch die Robinsonaden, Geschichten abenteuernder Seefahrer, welche in unbekannte Länder und auf einsame Inseln gerathen und hier nun das Leben der Menschheit, losgetrennt von aller socialen und politischen Cultur, gleichsam von vorn beginnen. — Aus den eigentlichen Robinsonaden entwickelten sich bald die Geschichten der Avantüriers. Auf die Robinsonaden und Avantüriers folgten in dem nächsten Zeitraume die empfindsamen Romane, auf diese in der

Sturm- und Drangperiode und mit der herannahenden Revolution die Ritter- und Räuberromane; dann die Familienromane als Ausdruck der von aller politischen Bedeutung ausgeschlossenen und blos auf das Haus verwiesenen deutschen Ohnmacht, und hierauf endlich der historische Roman, in dessen Entwickelungsphasen wir noch heute stehen." — Neben ihm bildet sich der moderne Volksroman, in Geschichten nach dem wirklichen Leben und Treiben der untern Stände in Stadt, Dorf und Land. — Der Tendenzroman, die verschiedenen Geistesrichtungen vertretend, verfolgte, weniger berührt von dem geschilderten allgemeinen Geschmackswechsel, vielmehr diesen zum Theil selbst anbahnend, seinen eigenen Gang, gehört aber vorzugsweise ebenfalls der neuesten Zeit an.

§. 134. „Der Boden des Romans und der Novelle ist offenbar der ergiebigste und fruchtbarste. Der Roman, das sogenannte moderne Epos, ist das allgemeine Futter der Lesewelt, jeder Magen ist ihm recht, er erkennt keinen Unterschied der Stände an, er bringt, demokratisch wie er ist, eine gewisse Gleichmäßigkeit der Anschauungen und Empfindungen in die hohen und niederen Stände, er pflanzt dieselben Gefühle in die Dame vom Stande, welche hinter seidenen Fenstervorhängen lies't, wie in die Hökerin und Trödlerin, welche in bretterner Bude den kühnen Combinationen der Romantik nachhängt. Der Roman wird daher mehr als jede andere poetische und prosaische Gattung fabrikmäßig betrieben, weil eine so ungeheure Zahl von Consumenten vorhanden ist." (Herm. Marggraff.)

In der That ist der Roman in einem Maße, wie keine andere Dichtungsart, ins Volk gedrungen; — wie hat er in ihm gewirkt? Wir sind weit entfernt, dem guten Roman seinen Werth und seine heilsame Wirkung abzusprechen; aber wir verhüllen unser Antlitz vor dem Verderben, das uns der belletristische Schund, das uns die schlechten Romane gebracht. Es ist noch das Geringste,

daß dem Volke der Geſchmack an wahrer Poeſie damit verdorben; es iſt noch nicht das Aergſte, daß von Tauſenden Zeit, Geld und Beruf dieſer „Lectüre“ geopfert wird — wie ein vergiftender Peſthauch hat der Geiſt à la Clauren und de Kock ꝛc. auf die Sittlichkeit gewirkt. Das iſt das Beklagenswertheſte! Mit Feuer und Schwert ſollte man dieſen Krebsſchaden unſerer Literatur vertilgen, wenn das, was es nicht iſt, ohne Gefahr, in die Barbarei zu verfallen, thunlich wäre. Beſonders aber ſollte man der Ueberſetzungswuth entgegenarbeiten, wo ſie den Schund des Auslandes auch in das Vaterland verpflanzt und mit leichtfertiger Hand den Samen ausländiſcher Lüderlichkeit und Frivolität ausſtreut. Denn irren wir nicht, ſo ſtehen wir, was unſere Originalromane betrifft, jetzt in einer beſſeren Periode: die Talente ſchämen ſich, unſittliches Zeug zu Tage zu fördern, und nur einzelne verkommene Lohnknechte elender Bücherfabriken geben ſich noch dazu her, ſo ſchmutzige Waare zu fabriciren.

§. 135. Doch kommen wir nun zur Anführung unſerer bedeutenderen Roman- und Novellenſchriftſteller!*) Es ſind: Wieland, Muſäus, Vulpius, Göthe, Schiller, Klinger, Engel, Miller, Hippel, Thümmel, Jean Paul, E. Wagener, Heinſe, Jacobi, Jung-Stilling, Lafontaine, Feßler, Veit Weber, Fouqué, Tieck, Novalis, Hoffmann, H. v. Kleiſt, v. Armin, v. Houwald, Fz. Horn, Benzel-Sternau, Langbein, Jacobs, Schilling, van der Velde, Posgaru, Steffens, Rumohr, W. Hauff, Tromlitz, Blumenhagen, v. Eichendorff, Immermann, W. Müller, v. Rehfues, Spindler, Sealsfield, Will. Alexis (Hering), B. Auerbach, L. Bechſtein, F. Bodenſtedt, W. E. Brachvogel, E. v. Brunow, A.

*) Es wird kaum der Bemerkung bedürfen, daß wir auch von dieſen keineswegs Alles gutheißen können.

Büchner, E. v. Bülow, F. Dingelstedt, E. Duller, L. Eckardt, G. Freytag, K. Frenzel, Ph. Galen, F. v. Gaudy, E. Gehe, F. Gerstäcker, R. Giseke, A. Glaser, A. Gödeke, Th. Griesinger, H. Grimm, B. v. Guseck, K. Gutzkow, F. W. Hackländer, M. Hartmann, R. Heller, E. Herloßsohn, G. Hesekiel, P. Heyse, G. Höcker, E. Höfer, K. v. Holtei, M. Horn, W. Jensen, G. Keller, H. Klencke, H. König, Th. König, L. Kruse, G. Kühne, H. Kurtz, H. Laube, A. Lewald, A. Meißner, B. Möllhausen, E. Mörike, J. Mosen, Th. Mügge, O. Müller, Ad. Müllner, Th. Mundt, G. Pfarrius, H. Pröhle, R. Prutz, G. zu Putlitz, W. Raabe, G. Raimund, J. Rank, H. Rau, R. Reichenau, L. Rellstab, W. H. Riehl, M. Ring, J. Rodenberg, O. Roquette, L. Rosen, O. Ruppius, Sacher Maroch, L. Schefer, J. V. Scheffel, A. Schlönbach, H. Schmid, A. Schreiber, L. Schücking, St. Schütze, G. vom See, H. Smith, F. Spielhagen, A. v. Sternberg, Ad. Stifter, F. Stolle, Th. Storm, J. D. H. Temme, v. Uechtritz, H. Wachenhusen, M. Waldau, R. Waldmüller, C. v. Wachsmann, F. J. v. Wangenheim, J. v. Wickede, Feod. Wehl, E. Willkomm, v. Winterfeld, — Bettina v. Arnim, A. Brock, Julie Bürow, Ida v. Düringsfeld, Luise Esche, Agnes Franz, Luise v. Gall, Gräfin Hahn-Hahn, Henriette Hanke, Fanny Lewald, Friederike Lohmann, Sophie Mai, E. Marlitt, Luise Mühlbach, Marie Nathusius, Benedicte Naubert, Emma Niendorf (v. Suckow) v. Paalzow, Caroline Pichler, Elise Polko, Math. Raven, J. Satori, Johanne Schopenhauer, Amal. Schoppe, Fanny Tarnow, Ottilie Wildermuth, Amalie Winter, u. a. m.

Dritter Abschnitt.

Dramatische Poesie.

§. 136. Die Dichtkunst hat ihren Höhepunkt in der dramatischen Poesie. „Das Drama vereint, wie es sich chronologisch auf dem Gipfel aller Dichtung, nur in einer Zeit künstlerischen Bewußtseins ausbildet, auch alle Dichtungsarten in sich.“ Wie also vorzugsweise die Lyrik die Poesie der Empfindung, die Epik die Poesie der Anschauung ist, so können wir die Dramatik als die Poesie der Empfindung und der Anschauung bezeichnen. Das letztere Wort ist hier in noch viel eigentlicherem Sinne zu nehmen, als bei der Epik; die Empfindung aber wird vom Dramatiker lediglich in die Personen seines Dramas gelegt, die sie als ihre eigene äußern. Die Person des Dichters tritt überhaupt beim Drama ganz und gar zurück; er läßt die Personen des Dramas selbst reden und handeln, und zwar, so weit er es vermag, eine jede lediglich so, wie es dem Charakter, den er ihr beilegte, den Lagen, in die er sie führt, und zugleich dem Plane und Zwecke des Gedichts am angemessensten ist. Er verfährt also für seine Person möglichst objektiv; in seinem Produkte aber sehen wir das subjektive Element der Lyrik und das objektive der Epik in einer höheren Einheit.

§. 137. Das Wort Drama bezeichnet im Griechischen sowohl eine Handlung, als auch die Darstellung einer Handlung. Diese Benennung nun entspricht genau dem Wesen und der Bedeutung der dramatischen Poesie. „Handlung ist der Welt allmächtiger Puls" — und das Drama hat die Aufgabe, Handlungen darzustellen. Unter Handlungen aber verstehen wir: durch menschlichen Willen bestimmte, eben jetzt werdende und sich vollendende Ereignisse. Der dramatische Dichter schildert nicht, erzählt auch nicht, — er stellt dar, im eigentlichsten Sinne: er läßt das Ereigniß, welches er vorführen will, auch wenn es eigentlich einer längst vergangenen Zeit angehört, uns als ein gegenwärtiges erscheinen, läßt es — allerdings nur nachahmend, aber mit dem größtmöglichsten Anschein der Wahrheit und Wirklichkeit, — unmittelbar durch die dabei betheiligten Personen selbst, vor unsern Augen sich entwickeln und vollführen. Das Hauptmittel dieser Vergegenwärtigung von Seiten des Dichters ist die Gesprächform, der Dialog. — „Die Hauptrücksicht im dramatischen Dialag bleibt immer das charakteristische Entgegenreden der Personen, die einander überzeugen, gebieten, imponiren oder mit dem vollen Strom leidenschaftlicher Beredsamkeit überwältigen wollen." (Hegel.)

§. 138. Der Stoff, die Fabel des Dramas, ist entweder reine Erfindung des Dichters, oder er ist der Mythen-, Sagen- und Märchenwelt, oder erzählenden andern Dichtungen, oder endlich der Geschichte entlehnt. In Rücksicht desselben — sei er nun fingirt oder entlehnt — ist an den Dichter die Forderung zu stellen, daß er ihn mit ästhetischer und psychologischer Wahrheit behandle, dem ganzen Verlauf der Handlung Natürlichkeit und gleichzeitig poetisches Interesse verleihe. Wie weit er sich bei den entlehnten, namentlich den geschichtlichen Stoffen der Treue zu befleißigen habe, das bleibt seinem Ermessen überlassen. Er hat vor allem seinem ästhetischen

Zwecke Genüge zu leisten; doch bleibt es auch immer bedenklich, wenn er einen geschichtlich oder mythisch feststehenden und allbekannten Stoff nicht blos idealisirt, verschönernd abrundet, vereinfacht und ergänzt, sondern sehr wesentlich ändert. Zweckgemäße Wahl des Stoffs ist daher seine erste Aufgabe.

§. 139. Nur *eine* Handlung darf in der Regel den Hauptstoff des Dramas bilden, und diese muß sich, wie schon gesagt, vollständig vor dem Zuschauer oder Leser entwickeln, d. h. sie muß bei einem Punkte beginnen, von welchem aus sich der naturgemäße Zusammenhang der Begebenheiten nach Ursache und Wirkung erklären und überschauen läßt, und sie kann erst da, muß aber auch da enden, wo eine ästhetisch befriedigende Lösung, auf die Alles hinarbeitet, stattgefunden hat. Die Einheit der Handlung wird am füglichsten dadurch vermittelt, daß eine Person als Hauptperson, als *Held*, herausgestellt wird. Der Held ist der Träger, wenn auch nicht alleiniger Leiter und Lenker der ganzen Handlung, er bildet den Mittelpunkt derselben, um seine Person concentrirt sich auch das ganze Interesse. Deshalb hat der Dichter auf seine Darstellung besondern Fleiß zu verwenden und dafür zu sorgen, daß er in der Art, wie er ihn auftreten, in dem, was er ihn thun und leiden und sprechen läßt, dem Zuschauer oder Leser ein vollständig klares und bestimmtes Charakterbild vor die Seele führe.

§. 140. Der Held wird dargestellt als im Conflikte mit dem, seinen Plänen und seinem Thun widerstrebenden Einflusse anderer Personen oder höherer Gewalten, oder mit den Wirren und Hemmnissen des Lebens oder endlich mit seinen eigenen Leidenschaften. Der Kampf gegen diese widerstrebenden Elemente bildet die *Verwickelung* der Handlung, die *Schürzung des dramatischen Knotens*. Die Verwickelung sowohl, als die *Entwickelung* und die Lösung des dramatischen Knotens, muß —

da das Drama ein Bild des Lebens ist — durchaus natürlich und ungezwungen sein. Alle Motive der Entwickelung und Lösung müssen sich im Drama selbst finden und dürfen weder vor dasselbe, noch außerhalb desselben gesetzt werden. In den meisten Fällen werden diese Motive sich wesentlich mit an die andern Personen des Dramas knüpfen. Der Dichter muß darum darauf achten, daß alle nach ihrem Charakter bestimmt und klar heraustreten und ihre Handlungsweise sich psychologisch daraus erklären läßt. Dann aber ist nöthig, daß sie mitwirken, daß ihre Handlungen ein Verhältnißmäßiges zur Vollendung des Ganzen beitragen, mögen sie nun in unmittelbarer Beziehung zur Haupthandlung stehen oder Episoden derselben bilden. Keine Person, bis zum letzten Statisten herab, darf als überflüssig erscheinen.

§. 141. Es gibt allerdings auch Dramen, und zum Theil mit Recht hochberühmte (z. B. Shakespeare's König Lear, Sommernachtstraum, Kaufmann von Venedig), in welchen zwei oder mehrere, lange unverbunden bleibende und gleich wesentlich erscheinende Gruppen von Personen handelnd sich neben einander hinziehen und erst gegen das Ende zu einer Einheit verschmelzen, wobei sich selbst dann nicht immer klar herausstellt, welche Person als die eigentliche Hauptperson des Ganzen zu betrachten sei. Auch solche Stücke sind unverwerflich, sobald nur, was jedoch in ihnen ungemein schwierig zu bewirken, der Gesammteindruck ein einheitlicher und ein der allgemeinen und speziellen Idee des Dramas entsprechender ist. — Ebenso ist es recht wohl möglich, jedoch ebenfalls nicht leicht, daß bei zweien sich durch das ganze Stück mit gleicher Kraft und wechselndem Glück bekämpfenden und dabei gleich hohes Interesse einflößenden Helden, welche schließlich entweder sich versöhnen oder beide einer höheren Macht unterliegen, die nöthige dramatische Einheit erzielt werde. Ungleich leichter ist letztere erreichbar, wenn der Dichter zwei durch Freundschaft oder Liebe verbundene

Perſonen gleicher Bedeutung und gleicher Hervorhebung, feindlichen Mächten gegenüberſtellt, und harmoniſch nach einem gemeinſchaftlichen Ziele, in der Liebe namentlich nach ihrer vollen Vereinigung, ſtreben läßt. Im Allgemeinen aber rathen auch wir dem dramatiſchen Dichter, einer ſeiner Perſonen eine entſchieden überwiegende Bedeutung zu verleihen, und „in klarer Unterordnung eine Mehrheit von Zweig-Handlungen um die Haupthandlung ſo zu gruppiren, daß dieſelben als Veräſtung Eines Stammes ſich leicht zu erkennen geben". (Viſcher.)

§. 142. Da die Handlung des Dramas immer den Schein der Wirklichkeit tragen ſoll, ſo haben viele Theoretiker, auf Ariſtoteles fußend, der jedoch ſelbſt darin kaum ſo weit ging, die Forderung gemacht, den ſcheinbaren Verlauf derſelben ſowohl an einem Tage, als auch an einem Orte vor ſich gehen zu laſſen, mit andern Worten: die Einheit der Zeit und des Orts mit der Einheit der Handlung zu verbinden. Dieſe Forderung, wörtlich verſtanden, ermangelt aber jedes haltbaren Grundes. Denn wollte man den Begriff der Natürlichkeit, der allerdings eine weſentliche Eigenſchaft des Dramas bildet, ſo buchſtäblich faſſen und ihn dann konſequent auf alle Zweige der Darſtellung ausdehnen, ſo würde man dadurch alle poetiſche Form unmöglich machen, „denn wir wiſſen wohl, daß die mythologiſchen und hiſtoriſchen Perſonen nicht unſere Sprache geredet, daß der leidenſchaftliche Schmerz ſich nicht in Verſen ausgedrückt" u. ſ. w. „Unſere Einbildungskraft geht aber leicht über die Zeiten hinweg, die vorausgeſetzt und angedeutet, aber weggelaſſen werden, weil nichts Bedeutendes darin vorgeht; ſie hält ſich einzig an die vorgeſtellten, entſcheidenden Augenblicke, durch deren Zuſammendrängung der Dichter den trägen Gang der Stunden und Tage beflügelt." Und eben ſo leicht vermag ſie ſich von einem Ort an einen andern zu verſetzen, beſonders wenn ihr noch die Scenerie und die Eintheilung in Akte zu Hülfe

kommt. Selbst die Griechen, auf deren Vorbild man sich hierbei beruft, haben nur eine scheinbare Stätigkeit der Zeit beobachtet und sich erlaubt, während der Chorgesänge weit mehr vorgehen zu lassen, als nach ihrer Dauer in der Wirklichkeit möglich gewesen wäre. Seit Shakespeare zu der ihm gebührenden Anerkennung gekommen ist, haben sich übrigens die Dichter nicht mehr um diese Forderung gekümmert (nur die sogenannte klassische Schule der Franzosen hält sie noch fest). Man beobachtet vorzugsweise die Einheit der Handlung, und wo Sprünge der Zeit oder dem Orte nach stattfinden, sucht man sie durch die Eintheilung oder die Scenerie des Dramas zu vermitteln.

§. 143. Indeß möge man in solcher Freiheit doch nicht weiter gehen, als der Stoff wirklich erfordert, und als die Phantasie der Zuschauer wirklich zu folgen im Stande ist. Wo es irgend thunlich, lasse man den Wechsel der Zeit und des Orts blos zwischen den Akten stattfinden, mache innerhalb eines Akts wenigstens keinen erheblichen Sprung in der Zeit und nicht mehr als ein- oder allenfalls zweimal eine Aenderung der Scenerie. Ein öfteres Wechseln innerhalb der Akte wirkt immer — mehr oder weniger — störend und den Gesammteindruck schwächend. Und auch die Zeitüberspringungen zwischen den Akten können übertrieben werden; es wäre z. B. gewiß unnatürlich, wenn uns in Einem Drama eine Person erst als Kind und nachher als Mann, oder erst in jugendlicher Thatkraft und nachher als abgelebter Greis vorgeführt würde. — Außerdem wird der Dichter immer die ganze Ausführung dem Geiste der Zeit und des Landes, worin die Handlung spielt, so analog gestalten müssen, als die nicht minder nöthige Rücksicht auf sein der Gegenwart angehörendes Publikum und auf die ästhetischen Gesetze irgend zuläßt; wie auch bei der theatralischen Darstellung die Garderobe der Darstellenden, die Scenerie ꝛc. immer der Zeit und dem Orte der Fabel entsprechen muß.

§. 144. Der Unterſchied des idealen und des charakteriſtiſchen Styls, oder der directen und der indirecten Idealiſirung, tritt in der Dramatik noch ungleich greller hervor, als in der Epik. Sophokles und Shakespeare — welch ein Contraſt in dieſer Beziehung! Unſere Dichter aber haben von beiden zu lernen, keinem unbedingt zu folgen, ſondern die richtigſte Stellung zwiſchen beiden zu ſuchen. — Rudolf Gottſchall ſtellt der neuen Tragödie in ſeiner „Poetik“ folgende, offenbar auch für andere Arten des Dramas paſſende Aufgabe, der wir gern und ganz beipflichten: „Die individuelle Kraft der Charakteriſtik, der ſcharf beſtimmte und mannigfach gefärbte Ausdruck des dramatiſchen Pathos, die pſychologiſche Entwickelung der Leidenſchaft, die ſinn- und gedankenreiche Darſtellung der Menſchenwelt von Shakespeare, ohne die Formloſigkeit ſeiner Compoſition, die oft ſchwülſtige Bizarrerie ſeines Ausdrucks, die Uebertreibungen und Geſchmackloſigkeiten ſeiner Epoche; die Harmonie und Klarheit des Styls, den künſtleriſchen Adel der Form, die feſſelnde Einheit der Handlung von der antiken Tragödie ohne ihre engen Beſchränkungen in Zeit und Ort, ohne den unorganiſchen Chor, ohne ihre zu plaſtiſch allgemeine Haltung, ohne ihre mythiſchen Stoffe und fataliſtiſche Tendenz — das iſt das Erbe der echten Kunſtform, das unſere neuere Tragödie anzutreten hat und auch anzutreten ſucht, und das der echte Genius, der im Mittelpunkte unſerer Bildung ſteht, aus ſich ſelbſt hervorbringt.“

§. 145. „Da ſchon in der dramatiſchen Form die Vorausſetzung der ſichtbaren Darſtellung und der Anſpruch darauf liegt, ſo kann ein dramatiſches Werk immer aus einem doppelten Geſichtspunkte betrachtet werden: inwiefern es poetiſch und inwiefern es theatraliſch iſt. Eins kann ſehr wohl vom andern getrennt ſein.“ Ein Drama kann poetiſch ſein, es kann auf den Leſer einen ganz vortrefflichen Eindruck machen, während es den Zuſchauer kalt

läßt. Wiederum kann ein anderes Drama auf der Bühne Effekt machen, es kann großen theatralischen Werth haben, während sein poetischer Gehalt ein sehr geringer ist. Die besten Dramen werden die sein, welche theatralische Wirkung mit poetischem Gehalt vereinigen. — Soll das Drama theatralisch wirken, so muß es die Aufmerksamkeit spannen, mächtig die Theilnahme erregen und, obgleich zur Gegenwart geworden, überall nach der Zukunft, nach seinem Ausgange streben, also rasch und mit Vermeidung unnützen Aufenthalts und zweckloser Umwege vorwärts schreiten. „Der dramatische Dichter muß den Zuschauer gleich Anfangs durch starke Eindrücke aus sich heraus versetzen, seiner Aufmerksamkeit gleichsam körperlich gebieten. Da er auf die Menge zu wirken hat, so muß er Alles, was das gewöhnliche Maß von Geduld und von Fassungskraft übersteigt, sorgfältig vermeiden.“ Daß er dabei die allgemeine Bildung der Nation und den vorhandenen Grad der Kunstbildung berücksichtige, versteht sich von selbst. Er muß jedoch den Zuschauer zu sich empor heben, wenn er sich auch scheinbar zu ihm herabläßt. Er muß ihn mit sich fortreißen und kann dazu besonders „die Wirkung der Gegensätze benutzen, wodurch es möglich wird, ruhige Stille, in sich gekehrte Betrachtung, ja die nachlässige Hingegebenheit der Erschöpfung, eben so auffallend hervorzuheben, als in andern Fällen die gewaltsamste Bewegung, den heftigsten Sturm der Leidenschaften.“ (A. W. Schlegel.)

§. 146. Vorzugsweise in der theatralischen Wirkung beruht die hohe Bedeutung, die das Drama für das öffentliche Leben, für den Staat, für die Nationalbildung hat. Man braucht sich nur zu erinnern, wie sich hier und dort an die Aufführung von einzelnen Dramen geschichtliche Ereignisse von sehr ernstem Charakter knüpften, wie hier und da dramatische und bühnengemäße Dichtungen wohl gelesen, aber nicht gespielt werden durften, — um die Wichtigkeit, die Macht, die das Drama auf die

geſelligen und ſtaatsbürgerlichen Verhältniſſe ausüben kann, zu ahnen. Hören wir darüber A. W. Schlegel: „Im gewöhnlichen Umgange zeigen die Menſchen nur ihre Außenſeite. Mißtrauen oder Gleichgültigkeit halten ſie davon zurück, Andere in ihr Inneres ſchauen zu laſſen, und von dem, was unſerm Herzen am nächſten liegt, mit einiger Rührung und Erſchütterung zu ſprechen, würde dem Ton der feinen Geſellſchaft nicht angemeſſen ſein. Der dramatiſche Dichter findet das Mittel, dieſe Schranken konventioneller, durch die Sitte vorgeſchriebener Zurückhaltung einzureißen. Indem er ſeine Zuhörer in ſo lebhafte Gemüthsbewegung verſetzt, daß die äußeren Zeichen davon unwillkürlich hervorbrechen, nimmt Jeder an den Uebrigen die gleiche Rührung wahr, und ſo werden Menſchen, die ſich bisher fremd waren, plötzlich auf einen Augenblick zu Vertrauten. Die Thränen, welche der Schauſpieler ſie für einen verleumdeten Unſchuldigen, für einen in den Tod gehenden Helden zu vergießen nöthigt, befreunden, verbrüdern ſie Alle. Es iſt unglaublich, welche verſtärkende Kraft die ſichtbare Gemeinſchaft Vieler für ein inniges Gefühl hat, das ſich ſonſt gewöhnlich in die Einſamkeit zurückzieht, oder nur in freundſchaftlicher Zutraulichkeit offenbart. Der Glaube an deſſen Gültigkeit wird durch ſeine Verbreitung unerſchütterlich, wir fühlen uns ſtark unter ſo vielen Mitgenoſſen und alle Gemüther fließen in einen großen Strom zuſammen. — Eben deswegen iſt aber das Vorrecht, auf die verſammelte Menge wirken zu dürfen, einem ſehr gefährlichen Mißbrauche ausgeſetzt. Wie man ſie für das Edelſte und Beſte uneigennützig begeiſtern kann, ſo läßt ſie ſich auch auf der andern Seite in ſophiſtiſche Truggewebe verſtricken und von dem Schimmer falſcher Seelengröße blenden, deren ehrgeizige Verbrechen als Tugend, ja als Aufopferung geſchildert werden. Unter den gefälligen Einkleidungen der Poeſie ſchleicht ſich die Verführung unmerklich in die Ohren und Herzen ein. — Vor Allem hat ſich der komiſche Dichter zu

hüten, da er vermöge seiner Aufgabe immer an dieser Klippe hinstreift, daß er nicht dem Gemeinen und Niedrigen in der menschlichen Natur Luft mache, sich zuversichtlich zu äußern: ist durch den Anblick der Gemeinschaft auch in solchen unedeln Neigungen die Scham einmal überwunden, welche sie gewöhnlich in die Grenzen der Anständigkeit zurück drängt, so bricht das Wohlgefallen am Schlechten bald mit zügelloser Frechheit los. Diese demagogische Kraft im Guten und Bösen hat billig von jeher die Aufmerksamkeit der Gesetzgeber auf das Schauspiel gerichtet. Die Aufgabe dabei ist, die zum Gedeihen schöner Künste nöthige ungezwungene Bewegung mit den Rücksichten zu vereinbaren, welche die jedesmalige Staats- und Sittenverfassung fordert", — deren Berechtigung vorausgesetzt.

§. 147. „Das Theater, wo der Zauber mehrerer Künste vereinigt wirken kann; wo die erhabenste und tiefsinnigste Poesie zuweilen die gebildetste Schauspielkunst zur Dolmetscherin hat, die Schauspielkunst, welche zugleich Beredtsamkeit und bewegliches Gemälde ist; während die Architektur eine glänzende Einfassung und die Malerei ihre perspektivischen Täuschungen herleiht, und auch die Musik wohl zu Hülfe gerufen wird, um die Gemüther zu stimmen, oder die schon ergriffenen durch ihre Anklänge noch mächtiger zu treffen; das Theater endlich, wo die gesammte gesellige und künstlerische Bildung, welche eine Nation besitzt, die Frucht von Jahrhunderte lang fortgesetzten Bestrebungen, in wenigen Stunden zur Erscheinung gebracht werden kann: das Theater hat einen außerordentlichen Reiz für alle Alter, Geschlechter und Stände, und war immer die Lieblings-Ergötzung geistreicher Völker. Hier sieht der Fürst, der Staatsmann und Heerführer die großen Weltbegebenheiten der Vorzeit, denen ähnlich, in welchen er selbst mitwirken konnte, nach ihren innern Triebfedern und Beziehungen entfaltet; der Denker findet Anlaß zu den tiefsten Betrachtungen über die Natur und Bestimmung des Menschen; der Künstler folgt mit lau-

schendem Blick den vorüberfliehenden Gruppen, die er seiner Phantasie als Keime künftiger Gemälde einprägt; die empfängliche Jugend öffnet ihr Herz jedem erhebenden Gefühl; das Alter verjüngt sich durch Erinnerung; die Kindheit selbst sitzt mit ahnungsvoller Erwartung vor dem bunten Vorhange, der rauschend aufrollen soll, um noch unbekannte Wunderdinge zu enthüllen; Alle finden Erholung und Aufheiterung, und werden auf eine Zeitlang der Sorgen und des täglichen Drucks ihrer Lebensweise enthoben." (A. W. Schlegel.)

§. 148. Drama und Theater gehören zusammen; ersteres erreicht seine Bestimmung erst dadurch ganz, daß es vorgestellt, aufgeführt wird. Es ist billig, daß wir auf diesen Punkt etwas näher eingehen und uns über die Stellung des Theaters zum Leben ins Klare setzen. Wir legen dem Theater eine doppelte Tendenz bei — es soll zu einer geist- und genußreichen Unterhaltung dienen und zugleich öffentliche Bildungsanstalt sein. Daß es in der Wirklichkeit oft beides verfehlt, ja oft zu einem Schau-Spiel in der miserabelsten Bedeutung des Worts herabsinkt und wohl gar für Geist, Herz und Sitte verderblich wirkt, ist traurig genug, darf uns aber nicht hindern, an seinen höhern Beruf zu glauben. Das Theater soll unterhalten, aber auf eine den Geist weckende, würdige, erhebende Weise; die Kraft dazu liegt in ihm, denn der vollendetste Kunstgenuß, den die Poesie zu bieten vermag, läßt sich nur durch das Drama erreichen. Aber das Theater soll mehr: — es soll bilden, es soll befruchtend und belebend und allseitig fördernd in das Rad der Kultur eingreifen — wer wollte ihm die Befähigung dafür absprechen?.

§. 149. Mit keiner Gattung der Poesie, als mit der dramatischen, lassen sich besondere Tendenzen so leicht und unvermerkt, so dem eigentlichen Kunstzweck unbeschadet und eben wegen der theatralischen Vorstellung so wirksam verbinden. Nur hüte sich der Dichter, Tendenzen

zur Schau zu tragen, oder den Zweck der Kunst Zwecken der Bildung unterordnen und nachstellen zu wollen, denn damit würde er nicht nur dem poetischen Gehalt seines Werkes schaden, sondern jede Wirkung von vorn herein annulliren. Die Kunst, auch die dramatische, wirkt nur durch den Reiz des Vergnügens, des Schönen, sie ist allein mächtig in der Freiheit. Hält das der Dichter aber immer fest im Auge, so kann er sich mittelst der Bühne große Verdienste um seine Nation erwerben. Denn von der Bühne herab lassen sich die Thorheiten und Verkehrtheiten der Zeit wirksamer geißeln, von ihr aus die Gebrechen derselben erfolgreicher heilen, als durch Satire und Lehrgedicht. Mehr als durch Freiheitshymnen und Kriegsgesänge läßt sich mittelst des Theaters auf die Vaterlandsliebe wirken. Ueberhaupt, was nur Beziehung auf die allgemein-menschliche Bildung hat, — der Dichter darf es in seinen Kreis ziehen; und weiß er nur die Sache recht anzugreifen, so kann er des guten Erfolgs gewiß sein. Selbst eine hohe moralische und allgemein religiöse Wirksamkeit läßt sich der Bühne, wie sie sein soll, nicht absprechen. „Welche Verstärkung für Religion und Gesetze" — sagt Schiller — „wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anschauung und lebendige Gegenwart ist, wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Thorheit und Weisheit in tausend Gemälden faßlich und wahr an den Menschen vorüber gehen, wo die Vorsehung ihre Räthsel auflöset!" u. s. w. Dabei sind wir jedoch weit entfernt, das Theater mit der Kirche auf Eine Linie stellen zu wollen. Das vertrüge sich nach unserer Meinung so wenig mit der Heiligkeit der Religion, als mit den Begriffen und Zwecken der Kunst.

§. 150. Der äußern Form nach zerfällt jedes größere Drama in mehrere, am gewöhnlichsten in fünf, Acte oder Aufzüge, und diese wieder in Scenen oder in Auftritte. — Akte heißen die Hauptabschnitte, „weil sie als Momente der Handlung selber Handlungen sind, —

Aufzüge, mit Rücksicht auf die Bühne und das Fallen des Vorhangs." — Scenen und Auftritte nimmt man bis jetzt fast allgemein ebenfalls als gleichbedeutend. Für richtiger und zweckmäßiger aber halten wir es, beides der Art zu unterscheiden, daß eine Scene immer bis zu einer Aenderung des Orts, der Scenerie, ein Auftritt dagegen nur bis zu irgend einer Vermehrung oder Verminderung der gerade auf der Bühne sichtbaren und handelnden Personen reicht; wo denn also eine Scene meist aus einer Anzahl von Auftritten bestehen wird. — Ohne Grund, ohne Zweck für den Gesammteindruck soll der Dichter weder die Scene wechseln, noch auch nur irgend eine Person auf- oder abtreten lassen. — Ebenso muß die Aufeinanderfolge der Auftritte und Scenen und die Eintheilung in Acte oder Aufzüge in jedem Drama als eine natürliche, organische, in der Beschaffenheit des Stoffs und der Idee begründete erscheinen. Daß der Akte gerade fünf sein müßten, ist eine Forderung, die Horaz so wenig wie irgend Jemand, der nach ihm sie stellte, als nothwendig zu begründen vermochte. Doch ist es richtig, daß in den meisten Fällen schon in Rücksicht auf unsere Bühnenverhältnisse diese Zahl allerdings als die passendste erscheint. Wenigstens dürfte es selten rathsam sein, den Umfang auf eine größere Zahl von Akten auszudehnen; wohl aber kann man sich auf eine geringere Zahl beschränken, wenn der Stoff dies zuläßt. Namentlich hat man der dreiaktigen und einaktigen Dramen nicht wenige.

§. 151. In einem regelrechten, fünfaktigen Drama enthält der erste Akt die sogenannte Exposition, d. h. die schon durch Handlung vermittelte Darlegung der persönlichen und sachlichen Verhältnisse, aus denen die Haupthandlung des Dramas sich entwickeln soll. Eine todte Auseinandersetzung der Situation würde undramatisch sein; wiewohl es nicht immer zu umgehen ist, Einzelnes, was vorherging, durch bloße, einer Person des Stücks in den Mund gelegte Erzählung dem Zuschauer klar zu machen.

Selbst solche Erzählungen werden sich durch größere Lebhaftigkeit von denen der Epik unterscheiden, indem der Erzähler zu dem Erzählten hier in ganz naher Beziehung zu stehen pflegt. — Die Situation in lebendiger Weise wirklich und durchweg klar zu machen, ist die erste Aufgabe des Dramatikers. Er darf also seinen Zuschauern nicht, wie der Epiker und Romandichter seinen Lesern, schon vorhandene, zur Sache gehörende Verhältnisse absichtlich verschleiern, um auf deren Enthüllung begierig zu machen. Wohl aber soll er uns *nach der Zukunft hin spannen*, dergestalt, daß wir ein Verlangen empfinden, zu erfahren, was aus dem klar vor uns Liegenden sich gestalten werde. — Auch wenn die Personen des Stücks unter einander Geheimnisse haben und bewahren, sollen die Zuschauer in diese eingeweiht werden. Das ist wenigstens eine Regel, die in der Natur des Dramas ihren Grund hat. Wenn einzelne Stoffe und Pläne dennoch ein theilweises Verschleiern gestatten oder erheischen, so gehört das zum Bereich der Ausnahmen.

§. 152. Der erste Akt zeigt uns also, um mit *Gottschall* zu sprechen„ „die Wurzeln der Handlung in ihrem Wachsthum, und sein organischer Schlußpunkt ist dort, wo ihre ersten Keimblätter sichtbar werden.“ Am wirksamsten wird der Schluß des ersten Aktes sein, „wenn er uns eine spannende Perspective in die Zukunft eröffnet, wenn er uns, wie mit einem Blitze, das Reich der Möglichkeiten erhellt, innerhalb dessen die Handlung verlaufen“ kann. — Im *zweiten* Akt beginnt die eigentliche *Verwicklung* (Collision), oder die schon angefangene wird energischer weitergeführt, der dramatische Knoten enger geschürzt, dem Conflikt seine stärkere Bestimmtheit gegeben durch „Vorführung der Angriffe und Kämpfe, der Wirkungen und Gegenwirkungen, des Zusammenstoßes und Zwiespaltes der sich entgegenstehenden Charaktere und Interessen.“ — Im *dritten* Akt hat die Verwicklung ihren Höhepunkt, der Conflikt seine drohendste Spitze zu erreichen.

Liefen bisher mehrere Fäden der Handlung selbstständig neben einander her, so ist hier der Ort, sie wenigstens mit einander schon in bedeutsame Berührung zu bringen. Im vierten Akt führt die Krisis der Handlung zur Peripetie, d. h. zu einer Wendung, einem Umschlag, einer beginnenden Andersgestaltung der Schicksale der handelnden Personen, besonders des dramatischen Helden. Und endlich bringt dann der fünfte Akt die weitere Entwickelung der Handlung, die Auflösung des Knotens, — die Katastrophe, womit der Schluß und Abschluß des Ganzen erreicht ist. In Dramen von weniger Akten rücken dieselben Theile — Exposition, Collision, Peripetie und Katastrophe — selbstredend verhältnißmäßig näher an einander.

§. 153. Dem eigentlichen Drama geht zuweilen ein Prolog vorher, wie ihm auch wohl ein Epilog folgt. Der Prolog dient entweder dazu, die Handlung des Dramas historisch einzuleiten, in welchem Falle er den Verlauf der Fabel bis dahin erzählt, wo das Drama beginnt, — was wir aber für unkünstlerisch erklären müssen, — oder er ist ein für sich bestehendes, vom Drama ganz unabhängiges Gedicht, das bei festlichen Gelegenheiten vor dem Beginn der Aufführung gesprochen wird, oder endlich, er dient, wie der Epilog, dazu, dem Dichter oder Schauspieler Gelegenheit zu geben, sich über ihre allgemeinen, oder durch das vorliegende Drama herbeigeführten Verhältnisse zum Publikum auszusprechen. — Auch läßt man den Dialog zuweilen mit dem Monolog, dem Selbstgespräch, gleichsam dem lauten Denken einer sich unbelauscht glaubenden Person, abwechseln. Durch den Monolog soll dem Zuschauer mehr die innere Gemüthswelt der handelnden Personen dargelegt und Blicke in das, bei dem Dialoge nicht so offen daliegende „Räderwerk der Beweggründe" aufgeschlossen werden. Vorzugsweise in ihm kann daher lyrisches Element sich geltend machen, nur muß dieses in stetem und lebendigem Bezug auf die

Handlung bleiben. „Auch im Monolog wird sich das Dramatische dadurch zeigen, daß derselbe wie ein Zwiegespräch der im Individuum kämpfenden Gedanken oder eine Unterredung zwischen dem Ich und den umgebenden Dingen oder Zuständen erscheint."

§. 154. Man hat sich für die verschiedenen Arten der Dramen sowohl der prosaischen, als auch mancherlei metrischer Formen bedient, besonders aber, wie wir schon früher, im ersten Theile erwähnt und als wohlbegründet nachgewiesen, des fünffüßigen jambischen Blankverses. — Für einzelne Stoffe möchte es auch nicht unzweckmäßig sein, von Anfang bis Ende jede einzelne Person in einer eigenen Form sprechen zu lassen, die eine in sechs-, die andere in fünf-, die dritte in vierfüßigen Jamben, die vierte in sechs-, die fünfte in fünf-, die sechste in vierfüßigen Trochäen u. s. w., und zwar müßte dabei jeder Person möglichst die ihrem Charakter entsprechendste Versform zugetheilt werden.

§. 155. Der Hauptarten der dramatischen Poesie sind vier, nämlich: 1) die Tragödie; 2) die Komödie; 3) das Schauspiel; 4) die Oper.

I. Die Tragödie oder das Trauerspiel.

§. 156. Die meisten unserer Aesthetiker verwerfen die Benennung „Trauerspiel", weil sie das Charakteristische dieser Dichtungsart nicht vollständig andeutet. Allein thut Letzteres denn das griechische Wort „Tragödie"? Noch viel weniger! Dieses nämlich heißt etymologisch nur so viel wie „Bockgesang", und scheint auf unsere Dichtungsart in Veranlassung des Umstandes angewendet worden zu sein, daß bei den Bachusfesten, welche man auch durch Vorstellung solcher ernsten Dramen feierte, entweder dem Dichter derselben oder dem besten der darin auftretenden Schauspieler einen Bock als Preis und Anerkennungszeichen verehrt zu werden pflegte. — Steht der richtige Begriff fest, so läßt sich dieser jedenfalls ebenso

gut mit dem einmal auch üblichgewordenen und wenigstens den Gegensatz zum „Lustspiel" deutlich bezeichnenden deutschen Worte verbinden, als mit dem in der Sache selbst doch ursprünglich nichtssagenden griechischen.

§. 157. Die Feststellung des Begriffes der Tragödie ist schon früh, in ihrem alten Vaterlande Hellas, versucht worden. Die Erklärung des Aristoteles, daß die Tragödie „die dramatische Darstellung einer vollständigen, ernsten und bedeutsamen Handlung sei, welche durch Erregung von Furcht und Mitleid die Reinigung (Katharsis) solcher Effekte vollbringe," hat noch jetzt ihre Geltung. Obwohl sie zunächst nur eine nicht immer zutreffende psychologische Wirkung anf den Zuschauer hervorhebt, deutet sie doch eben damit das Wesen der Tragödie richtig, wenn auch nicht vollständig an. Dieses Wesen aber ist in Deutschland von Lessing, Schlegel, Hegel, Enk, Hoffmeister, Vischer, Gottschall, G. Freytag u. a. m. mit großem Fleiß und Scharfsinn, jedoch nicht ohne mancherlei Meinungsverschiedenheit, weiter entwickelt worden, theils aus den Tragödien der alten Griechen, theils aus denen Shakespeare's und unserer deutschen Klassiker, theils nach eignen Ideen. Wir wollen — in gewohnter Weise Eigenes und Fremdes mischend — versuchen, in wenigen Paragraphen dasjenige faßlich zusammenzustellen, was uns in dieser Beziehung das Wichtigste und Richtigste dünkt.

§. 158. In der antiken Tragödie, so wie im Allgemeinen auch in der modernen, wird der Mensch dargestellt, wie er, im ernsten Kampfe mit einer feindlichen Macht, die menschliche Kraft und Willensfreiheit bewährt, also gewissermaßen geistig obsiegt, während er seiner sinnlichen, endlichen Existenz nach unterliegt. Je nach der Verschiedenheit der feindlichen Macht gestaltet sich auch der Charakter der Tragödie verschieden. — Bei

den Griechen war diese Macht die mit religiösem Sinn — als festvorherbestimmt — aufgefaßte, ewige Ordnung der Dinge, das Schicksal, das Verhängniß, das „Fatum". Sogar die Götter dachte man sich — zwar nicht stets, aber in älterer Zeit vorherschend — als dem Fatum unterworfen, wenigstens nach ihrem individuellen und nicht geeinten Willen; selbst der Götter höchsten, Zeus, sehen wir bei Homer bemüht, in bestimmter Angelegenheit durch Befragung des Fatums die Zukunft zu erforschen, die also ihm verborgen, im Fatum aber beschlossen, vorherbestimmt war. Wirkliche Willensfreiheit (der Menschen wie der Götter) und dieses unbedingte Vorherbestimmtsein — zwei Dinge, welche bei consequentem Denken einander vollständigst widersprechen, gegenseitig sich ausschließen, ließ man neben einander stehen, als ein ungelöstes Räthsel. Mit der Willensfreiheit erkannte man auch die Verantwortlichkeit und die Schuld des Menschen an, und letztere, wiewohl, von menschlicher Seite betrachtet, durch den Fatumsbegriff höchst abgeschwächt, verfiel den Erinnyen (Eumeniden, Furien) oder der Nemesis, kurz der göttlichen Rache, welche zugleich wieder als eine Erfüllung des Fatums gedacht wurde. Die nähere Auffassung dieser Verhältnisse war eine verschiedene; immer aber erschien dem altgriechischen Volke das Fatum als eine ebenso gewaltige wie unheimlich-heilige Macht. Und auf dieser Schicksalsidee, auf diesem ungelösten und unlösbaren Räthsel, beruhte in Griechenland, begünstigt durch die herrlichen Naturanlagen des Volkes, Leben und Kunst, — besonders und vor allem aber die Tragödie.

§. 159. Dieser gewaltigen höchsten Macht (oder der sie vertretenden „Nemesis") erschien gewöhnlich der Held der classischen Tragödie schon beim Anfange des ersten Akts verfallen — nämlich durch eine frühere „tragische Schuld", welche meist nicht seine eigene, sondern etwa die eines seiner Vorfahren war, — vielleicht ein gräßliches

Verbrechen, womit dieser den Fluch der rächenden Götter auf sich und seine Nachkommen herabgezogen hatte, während zugleich dasselbe Verbrechen und derselbe Fluch, so wie im Drama dargestellte Erfüllung dieses Fluchs, auch wieder als vom Fatum vorherbestimmte Thatsachen erschienen. Gewöhnlich zwar ladet daneben auch der Held selbst einigermaßen eine tragische Schuld auf sich, namentlich gerade in seinen Versuchen, dem ihm drohenden Unheil zu entgehen; doch fällt diese selten ins Gewicht, und jene frühere, außerhalb des Dramas liegende, bleibt die wesentlichere Motivirung der Katastrophe. Wir können in letzterem Umstande nur einen ästhetischen Fehler sehen; aber für die Griechen trat er nicht als solcher hervor, weil er ihrer Weltanschauung entsprach und weil ihnen allen die national-mythische Heldensage, aus der jeder Tragödiendichter seinen Stoff entlehnte oder ableitete, bekannt war, so daß das dem Drama Vorhergehende keinem Zuschauer unverständlich bleiben konnte. Da also der Ausgang — abgesehen von der Annahme jener ewigen Vorherbestimmung — im Wesentlichsten die Folge einer früheren That war, so konnte die Handlung der Tragödie selbst um so einfacher gestaltet und gehalten werden. Auch einer detaillirten Charakterzeichnung ihrer meist nur sehr wenigen und schon aus der Sage bekannten Personen bedurfte es nicht. Aber diese Zeichnung war gewöhnlich fest und kräftig; jeder Charakter, obgleich stark idealisirt und äußerst wenig individualisirt, sondern mehr eine ganze Klasse von Menschen repräsentirend, trat mit objectiver, der griechischen Wirklichkeit entsprechenden Wahrheit hervor, und die ganze dichterische Ausführung des Dramas trug das Gepräge des Erhabenen. — Dem entsprach auch der eingeflochtene Chor, — eine für uns fremdartige, ja dem Begriff des Dramas fremde, aber ihnen eine altgewohnte, mit der Entstehung des gesammten griechischen Dramas auf's Engste zusammenhängende Erscheinung, welche durch ihren Gedanken- und Gefühls-

inhalt, wie durch Gesang und Musik, den Eindruck des Ganzen und der einzelnen Scenen verstärkte und leitete, und am Füglichsten als eine ideale Zuschauerschaft betrachtet werden darf.

§. 160. Wie der tragische Held durch den Kampf mit jener übernatürlichen Macht an die Grenzen der Menschheit gestellt wurde, so geht Alles in der griechischen Tragödie über das Gewöhnliche hinaus und dieselbe hat selbst dann, wenn die Götter nicht als mitwirkend eingeführt sind, eine Richtung zum Uebersinnlichen. Die ganze Auffassung, wie die Darstellung der Handlung, war idealisch. Während die Idee der sittlichen Freiheit des Menschen in ihrer vollendetsten Gestalt heraustrat, offenbarte sich zugleich die Gebundenheit, in welcher sich der Mensch seiner sinnlichen Natur nach befindet, — übermenschliche Hoheit und menschliche Würde und Wahrheit waren vereint und erfüllten das Gemüth mit heiligem Schauer. Schließlich unterlag der Held, seiner irdischen Existenz nach, dem allmächtigen Fatum, aber das Panier seiner inneren Freiheit hielt er hoch bis in den Tod. Diesem großartigen Charakter der antiken Tragödie entsprach endlich auch die Art, wie dieselbe aufgeführt wurde. Nicht, wie bei uns, in den engen, nur von dem Schein der Lampen erleuchteten Räumen eines Schauspielhauses, sondern in den weiten Hallen eines nach oben offenen Gebäudes und bei hellem Sonnenlichte fand die theatralische Vorstellung statt. Nur Individuen männlichen Geschlechts waren dabei thätig; die äußere Erscheinung derselben erhielt durch den Bühnenschuh (Kothurn) und die langen schleppenden Gewänder, wie durch die, das Gesicht bedeckenden Masken, die einestheils unkenntlich machten, anderntheils der Stimme größere Stärke verliehen, etwas Uebermenschliches und Heroisch-Göttliches.

§. 161. Aus Vorstehendem folgt wohl schon von selbst, daß die unveränderte griechische Tragödie im Allgemeinen nicht mehr für uns paßt. Will man ohne

bedeutende Modifikationen sie nachahmen, will man sie in solcher Nachahmung oder in Uebersetzung zur Aufführung bringen, so sorge man zuerst für ein gewähltes, hochgebildetes Publikum, dem es noch möglich ist, wenigstens auf kurze Zeit mittelst der Phantasie sich in die ihm durch Studium bekannte Weltanschauung und Geschmacksrichtung der Altgriechen zu versetzen, und sodann wähle man dazu auch nur einen Stoff aus der antiken Heldengeschichte. Mit einem moderneren würde ja von vorn herein das lediglich altgriechische Element der Behandlung im Widerspruche stehen. Namentlich der antike Fatumsbegriff, — „das Schicksal der Alten ist mit der Kultur, aus welcher es sein Leben sog, zu Grabe gegangen." Wenigstens dem größeren Publikum gegenüber ist es für die Tragödie nicht mehr brauchbar.

§. 162. Aber, wird man fragen, ist denn die Vorherbestimmung (Prädestination) nicht auch eine Lehre des Christenthums? In gewissem Sinne *ja*! Allein das Christenthum schreibt die Vorherbestimmung einem persönlichen und alleinigen Gotte zu. Und zu dem, was dieser Gott vorherbestimmt hat, gehören in erster Linie die wirkliche Willensfreiheit des Menschen und die Nothwendigkeitsgesetze der Natur. Er regiert also die Welt gemäß einer von ihm selbst gegebenen *Welt-Constitution*, wiewohl zugleich auch in freithätiger Kraft, Gerechtigkeit und Liebe. Dabei hat der Mensch sein Schicksal großen Theils *in seiner eigenen Hand* und ist für seine Entschließungen verantwortlich, während er andern Theils von Gott, Naturgesetzen und Umständen abhängt und seine Neigungen nur zu oft mit seinen Pflichten in Widerstreit gerathen. So wird der Mensch im eigentlichsten Sinne *schuldig*, und verfällt, wenn er nicht Gnade erlangt, der göttlichen Strafe. — Es dürfte von selbst einleuchten, daß auf Grundlage einer so würdig ernsten Anschauung zwar auch eine würdige, ja die würdigste Tragödie möglich ist, aber keineswegs eine Fatums-

tragödie nach Art der antiken. — Allerdings behaupten einige christliche Partheien, fußend auf den Wortlaut einiger Bibelstellen, dennoch ein ganz fatumähnliches, ewiges und unabänderliches Vorherbestimmtsein sogar aller Einzelnheiten des Geschehenden. Die einzig-logische Consequenz daraus würde die Annahme sein, daß Gott, nachdem er einmal vor undenklichen Zeiten kraft seiner Allmacht für alle Zukunft alles bis ins Einzelnste hinein vorherbestimmte, nun für immer aller Wirksamkeit baar — und der Mensch, als durch die Prädestination von außen in Bewegung gehaltene Maschine, vollkommen unzurechnungsfähig sei. Allein diese Consequenz wird nur selten, nur vom Blödsinne wirklich gezogen. Vielmehr lassen auch die christlichen Bekenner einer eigentlichen und unabänderlichen Prädestination in der Regel ganz, wie die alten Griechen, die Unabänderlichkeit und die Freiheit im vollen Widerspruche neben einander stehen, — wobei sie sich mit der Hoffnung trösten, daß dieser Widerspruch nur ein scheinbarer, nur für die menschliche Vernunft unauflöslicher, dagegen für die unendlich höhere Gottesvernunft vollkommener Einklang sein werde. Hierauf nun ließe sich wirklich eine der griechischen sehr ähnliche Tragödie erschaffen, — wenn nicht zweierlei es verhinderte. Zum Ersten nämlich dürfte nirgendwo in christlichen Ländern diese Ansicht die wirklich lebendige und herrschende des Theater- und des Tragödienlese-Publikums sein, und zum Andern fehlt uns das pythische Orakel zu Delphi, fehlt uns jedes von der ganzen Nation mit Ehrfurcht betrachtete Mittel der *Kundmachung* eines vorherbestimmten speziellen Geschicks der einzelnen Menschen. Selbstredend aber ist, daß weder eine nicht geglaubte, noch eine uns verborgen bleibende Vorherbestimmung zur Grundlage einer Schicksalstragödie sich eignet.

§. 163. Dennoch glauben wir auch in deutscher Poetik eine Rubrik für die *Schicksals-* oder *Prädestinationstragödie* aufstellen zu müssen. Nicht nur ge-

hören in dieſelbe die ſchon §. 161. erwähnten directen Nachahmungen der antiken Tragödie, auf ihrem eigenen Gebiete und in ihrem eigenen Geiſte und Fatumsglauben, die nur für gewählte kleinere Kreiſe berechnet ſein können, — ſondern überhaupt alle diejenigen Tragödien, in denen das tragiſche Geſchick des Helden in irgend einer Weiſe als vorher beſtimmt und vorher verkündet erſcheint. Die Idee einer Vorherbeſtimmung des Schickſals liegt, auch abgeſehen von der betreffenden Glaubenslehre innerhalb der reformirten Kirche, als unklare Vorſtellung einem großen Theile unſeres Volkes immerhin viel näher, als manche Aeſthetiker annehmen. Und dasſelbe behaupten wir von dem Glauben oder Aberglauben an dieſe und jene Art der Vorherverkündigung, z. B. durch Träume und ſogenannte Vorgeſchichten, durch Somnambülen und andere Weiſſager, oder auch durch Geiſtererſcheinungen. Im Allgemeinen freilich ſträubt ſich die moderne Vernunft gegen alles dergleichen; aber gleichzeitig ſind in unſerer Phantaſie Anknüpfungspunkte dafür; und Shakespeare, Göthe und Andere haben unwiderleglich bewieſen, daß ſich das Wunderbare unter Umſtänden auch in ernſten modernen Dichtungen mit beſtem Erfolg verwerthen läßt; — warum nicht auch zur Erſetzung des antiken Orakels und Fatums? Zwei Hauptforderungen aber ſtellen wir an die Prädeſtinationstragödie: 1) daß der Held ſeinem vorherverkündigten Schickſale als wirklicher Held, mit ungebeugtem Muthe, großem und freiem Geiſte gegenübertrete, bis in den Tod treu bleibend der Idee, für die er kämpft, und 2) daß die Vorherverkündigung den echt tragiſchen Geſammteindruck nicht nur nicht beeinträchtige oder verhindere, ſondern mit bewirke und verſtärke. Wir halten die Aufgabe für ſchwierig aber nicht für unlöslich. Bisher wurde ſie in Deutſchland noch nicht genügend gelöſt. Am Höchſten unter unſern Schickſalstragödien ſteht wohl noch immer Schiller's „Braut von Meſſina", obgleich ſowohl der eigenthümlich und ſehr

künstlerisch behandelte Chor als die unvermittelt benutzte antike Fatumsidee uns zu fremdartig und das Ganze als eine geniale Verirrung erscheint. Noch weniger genügen uns die Werner=, Müllner=, Grillparzer'schen Schicksalstragödien, wiewohl wir auch von diesen die bessern keineswegs so weit verwerfen, wie es nach dem früheren übertriebenen Beifall jetzt in der Aesthetik Sitte ist. Im Allgemeinen liegt für die moderne Prädestinationstragödie die Gefahr nahe, daß sie uns statt des den Alten so erhabenen Fatums ein gespenstisches Etwas zeige, an das wir — auch nur ästhetisch — nicht zu glauben vermögen, und daß der Ausgang uns als die rein zufällige Erfüllung einer unberechtigten und würdelosen Vorhersagung erscheine. — Vielleicht ließe sich mit weniger Gefahr eine geheimnißvoll=natürliche, menschliche Macht (z. B. ein geheimer politischer oder religiöser Bund), als die das Schicksal des Helden ankündigende, wie auch herbeiführende Macht verwenden. Jedenfalls aber bleibt die Prädestinationstragödie nur eine von den zahlreichen Arten der Tragödie; und schwerlich wird sie je wieder zur bedeutendsten werden.

§. 164. Worin nun kann der moderne Tragiker für jene untergegangene erhabene Schicksalsidee der Alten Ersatz finden, auch wenn er keine andere Art der Vorherbestimmung und Vorherverkündigung zur Anwendung bringt? — Er kann ihn erstlich finden in den Einrichtungen und festgewurzelten Formen der menschlichen Gesellschaft. Indem der Dichter seinen Helden in den Kampf stellt mit dem Gewohnheitsmäßigen in der Kultur, mit den habituell gewordenen Zuständen der Gesellschaft, — indem er in ihm das Ideale, gleichviel ob dasselbe irrig oder wahr ist, dem Realen, das natürliche dem positiven Rechte, eine Lieblingsidee oder eine Leidenschaft dem göttlichen oder menschlichen Gesetze oder der herrschenden Sitte ꝛc. entgegensetzt, — führt er ihn einem Feinde gegenüber, dessen Macht wohl der des Schicksals der

Alten an Furchtbarkeit kaum nachsteht. Der tragische Held tritt gegen eine ganze Welt auf und verletzt eine Ordnung der Dinge, für welche Tausende sich in den Streit zu geben bereit sind. Ein solcher Kampf aber gewährt einen hocherhabenen Anblick, und selbst, wenn er von sittlicher Seite verwerflich ist, wird er einen tiefen Eindruck erzeugen, sobald uns in vollendeter Kunstdarstellung durch ihn eine außergewöhnliche, gewissermaßen übernatürliche Kraft vorgeführt wird. — Zum Andern kann der Tragödiendichter unserer Zeit für das ihm unzugängliche antike Fatum sich auch dadurch Ersatz verschaffen, daß er den, einen großen, wenn auch selbstsüchtigen Zweck mit unerschütterlichem Muthe verfolgenden Helden, in die Mitte mehr zufälliger, ungünstiger Verhältnisse und seiner Absicht feindlicher Persönlichkeiten stellt und ihn deren vereinter Macht endlich unterliegen läßt. — Das Beste ist, wenn die Hauptquelle des Geschickes, dem der Held unterliegt, in dessen eignem Herzen nachgewiesen wird, in der einseitigen Entschiedenheit seines Charakters, in seinen Neigungen und Abneigungen, in seinen guten und bösen Entschließungen. „In Deiner Brust sind Deines Schicksals Sterne."

§. 165. Wir dürfen überhaupt den Begriff der Tragödie — nach dem praktischen Vorgange Shakespeare's und unserer deutschen Klassiker — im Vergleich mit dem griechischen bedeutend weiter fassen. Jedes menschliche Geschick, durch welches das betrachtende Gemüth zugleich niedergedrückt und erhoben, erschüttert und geläutert wird (oder, wie Schiller sich ausdrückt, „welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt"), ist tragisch und in entsprechender, dieselbe Wirkung erzielender dramatischer Vorführung eine Tragödie. Die Wirkung eines Dramas hängt aber zunächst und zumeist von dem ab, was der Held desselben erstrebt, thut, unterläßt, empfindet und duldet, und welcher Macht er entgegentritt. Und in Bezug hierauf dürfte sich die Mehrzahl der

vorhandenen und möglichen Tragödien etwa in folgende Arten vertheilen lassen:

1) Die einfache reine Tragödie. Der Held lebt und strebt für eine große Idee, vielleicht für eine patriotische oder sonst heilige Sache, und kämpft gegen alles, was sich ihr entgegenstemmt, ohne Pflichtverletzung, mit möglichster Anstrengung und Ausdauer — bis in den Tod, indem ihm die Idee höher gilt, als sein leibliches Dasein.

2) Die reine Tragödie des besiegten Conflicts. Der so strebende Held wird durch Aeußeres und Inneres (etwa durch ein winkendes Liebesglück, nicht aber durch eine Verpflichtung) mächtig versucht, seine Idee, seine erkannte Lebensaufgabe fallen zu lassen oder zu verrathen, um dadurch sein Leben zu retten oder persönliches Glück zu erlangen, — bleibt aber dennoch der großen Sache treu und stirbt für sie.

Diese beiden Arten wurden bisher oft übersehen oder für unstatthaft erklärt, weil sie der für nöthig erachteten „tragischen Schuld" entbehrten, — sofern man nämlich nicht dennoch glaubte, eine solche in sie hinein deuteln zu können. In letzterer Beziehung fragen wir: warum denn überhaupt Schuld nennen, was keine ist? Meint man aber, daß solche Dramen, besonders die der erstern Art, keine wirklich tragische, keine erhebende, sondern nur eine niederdrückende Wirkung haben könnten, so erwidern wir: sind denn nicht schon in der Geschichte die Thaten eines Leonidas, Winkelried ꝛc. erhebend? und wie kam es, daß jeder christliche Glaubensmärtyrer dem Christenthum sterbend neue Anhänger gewann, — wenn sein Tod nur niederdrückend gewesen wäre? Was aber in der Geschichte erhebend wirkt, das muß, richtig behandelt, nothwendig auch im Drama dieselbe Wirkung haben! Wendet man endlich ein, der tragische Held dürfe schon, um uns nicht allzu fern und fremd zu dünken, der Schuld nicht entbehren, so machen wir darauf aufmerksam, daß die Schuldlosigkeit ja nur auf die Hauptidee des betreffenden

Drama's sich zu beziehen, keineswegs eine absolute zu sein braucht.

§. 166. 3) Die einfache Tragödie der Liebe. Held und Heldin entbrennen von gegenseitiger Liebe. Ihrem Streben nach Vereinigung stehen übermächtige Hindernisse im Wege, und im Kampfe gegen diese erliegen sie.

4) Die Tragödie der betrogenen Liebe. Die Geliebte macht dem Liebenden Hoffnung, meist auch Gelöbnisse, hält ihn aber hin und bringt ihn endlich durch Kälte oder Verrath zur Verzweiflung.

5) Die Tragödie des siegenden Conflicts oder der einfachen Schuld. In dem ad 2) erwähnten Conflict gibt der Held seiner Versuchung nach. Die große, heilige Sache, die er damit verräth, siegt entweder dennoch und er stirbt als Verräther, oder sie geht in Folge seines Verraths unter, wenn auch mit Hoffnung auf spätern Sieg, und dieser Untergang der Sache bringt den schuldigen Helden zur Reue und Verzweiflung.

6) Die Tragödie der directen positiven Schuld. Der Held kämpft von vorn herein nicht für eine große und gute Sache, sondern nur für einen ehrgeizigen oder sonst eigennützigen Zweck, für die Befriedigung irgend einer Leidenschaft, und verletzt dabei göttliches und menschliches Gesetz, meist wiederholt und in steigendem Maße, bis die Nemesis, die gerechte Strafe, ihn ereilt und zermalmt.

7) Die Tragödie der negativen Schuld. Die Schuld des Helden besteht, wie bei Hamlet, im Nichtthun dessen, was er als Pflicht erkannte, oder in der Nichtbeseitigung eines bloßen Charakterfehlers, z. B. der leichtfertigen Sorglosigkeit bei Egmont.

8) Die Tragödie der Buße. Der Held, z. B. Lear, begeht gleich Anfangs ein Unrecht und hat das ganze Drama hindurch dafür zu büßen bis in Verzweiflung und Tod.

9) Die Tragödie der sittlichen Collision. Der Held wird in eine Lage gebracht, wo er zwischen zwei

sich entgegenstehenden großen Pflichten, z. B. der Pflicht des Vaterlandes und des Staatsbeamten, des Sohnes und des Geliebten, des Menschen und des Unterthanen ꝛc., zu wählen hat, und diese Wahl, welche, wenn auch sittlich oft untadelhaft, hergebrachter Weise ebenfalls „tragische Schuld“ genannt wird, veranlaßt den tragischen Ausgang.

§. 167. In Beziehung auf die Zeit und die Geschmacksrichtung, denen der Stoff und seine Behandlungsart angehören, unterscheiden wir: die antike, die romantische und die moderne Tragödie; in Bezug auf die Lebensstellung des Helden oder auf die Lebenskreise, in denen er und die Haupthandlung sich bewegen: die sagenhaft heroische, die historische (auch kirchen-, cultur-, literatur- und kunstgeschichtliche) und die bürgerliche Tragödie; im Hinblick auf die Auffassung des Stoffes, oder näher darauf, ob das größere Gewicht „auf den Conflict der ethischen Grundmotive an sich“ oder „auf das Bild des Charakters und der Sitte“ gelegt wurde: die Prinzipien-, die Sitten- und die Charakter-Tragödie, — welche letztere Art dann weiter zerfällt in die Tragödie der Leidenschaft, die des bösen und die des guten Willens.

Mitunter spricht man auch von lyrischer, von didaktischer ꝛc. Tragödie. Mit Hülfe des bereits Erwähnten werden sich alle diese Benennungen von selbst verstehen. — Zur historischen Tragödie sei bemerkt, daß von ihr weit weniger geschichtliche Treue verlangt werden darf, als vom historischen Roman und historischen Epos. Das erste Erforderniß für den Dichter ist allerdings, daß er aus dem Reichthum der Geschichte sich einen möglichst geeigneten, würdigen Stoff wähle; sodann aber darf und soll er mit voller Freiheit ihn idealisiren, umformen und ausbilden, wie es seinem ästhetischen Zwecke am dienlichsten ist; nur die geschichtlich feststehenden ehrenhaften Charaktergrundzüge seien ihm heilig. — Auch in der bürgerlichen Tra-

gödie sind sehr wohl vorzügliche Leistungen möglich, wie uns Lessings „Emilie Galotti“ noch mehr als Schiller's „Kabale und Liebe“ bewiesen hat. Ihr zur Grundlage zu dienen, eignen sich vorzugsweise die socialen Fragen; nur sollte auch bei diesen nicht sowohl ein Partei-Interesse, als vielmehr die reinmenschliche Seite hervorgehoben werden. Im Allgemeinen aber dürfte es sich mehr empfehlen, wenn der Dichter seinen Helden den höheren Kreisen der Gesellschaft entnimmt, oder die Handlung in deren Bereich vor sich gehen läßt. Denn hier sind im Ganzen die schärfer ausgeprägten und bedeutenden Individualitäten, wie die Tragödie sie erfordert, verhältnißmäßig häufiger und angemessener, und sind überdies hier nicht so, wie die Menschen niederer Klassen, durch kleinliche Verhältnisse eingeengt. — Als die schwierigste und geistig bedeutungsvollste Art nennen wir endlich noch die philosophische Tragödie. In ihr steht der Held auf dem Standpunkte philosophischer Reflection und wird von dieser zu einer Auflehnung gegen die göttliche Weltordnung getrieben. Das genialste, tiefste aller Dramen, Göthe's Faust, fällt in diese Rubrik.

§. 168. Wir wiederholen, daß wir für echte Tragödien durchweg nur solche Dramen gelten lassen, die der vollen tragischen Wirkung fähig sind. Demgemäß verwerfen wir auf's Entschiedenste namentlich auch die weinerlichen Trauerspiele, die bloßen Rühr- und Marterstücke, welche wohl Furcht und Mitleid in uns erregen, aber diese Affecte nicht reinigen, wohl unser Gemüth niederdrücken, aber nicht erheben können, ja wohl gar mit grenzenloser Angst und unerträglichem Grausen uns erfüllen, oder auch durch solches einseitiges Uebermaß unser Gefühl endlich abstumpfen.

§. 169. Der Haupthebel für unsere Gemüthserhebung liegt entweder, was das Ueblichste ist, in dem Helden, wenn nämlich dieser in ungewöhnlichem Grade seine menschliche Kraft, Charakterstärke und Willensfreiheit offen-

hart, — oder in einer großen Sache, in einer uns begeisternden Grundidee, oder in beiden zugleich. —. Um die tragische Wirkung nicht zu verfehlen, ist ferner immer ein hoch-ernster Ausgang erforderlich, jedoch der Tod des Helden nur in den meisten Fällen, nicht in allen. Wenn z. B. Ahasver lebhaft sich die Hoffnung gemacht hat, endlich zum langersehnten Sterben zu gelangen, und am Schlusse der Tragödie sich wieder getäuscht sieht, so ist offenbar sein Lebendbleiben ungleich ergreifender, als sein Tod es sein könnte. Auch der Untergang einer großen und guten Sache und die Reue und Verzweiflung des schuldigen Helden können den Tod des Letzteren überflüssig machen. Wenn aber einzelne Aesthetiker auch Dramen mit eigentlich glücklichem Ausgang, falls sie nur vorherrschend ernst gehalten sind, Tragödien nennen, so können wir dem nicht beistimmen. Ein solcher Ausgang hebt offenbar den Begriff des Tragischen auf; und nicht alles, was ernst ist, ist tragisch.

§. 170. Was wir im §. 141 über die Möglichkeit mehrerer gleichbedeutender Hauptpersonen, als berechtigte Ausnahme für gewisse Stoffe, gesagt haben, gilt auch für die Tragödie, ist aber besonders bei ihr nur in den seltensten Fällen anwendbar. — Noch einmal, der einheitliche und wirklich-tragische Gesammt-Eindruck ist die Hauptsache! Das Gefühl der Nichtigkeit unseres leiblichen Daseins, oder das der Erfolgsungewißheit irdischer Bestrebungen muß uns durchdringen und beugen, zugleich aber das Bewußtsein, daß der sittliche Wille des Menschen auch im Mißgeschick und bis in den Tod von keiner Macht der Welt sich brechen zu lassen braucht, oder das Gefühl, daß eine große und schöne Idee nicht für immer untergegangen sein, oder daß einem hochherzigen Streben, das erliegt, ein Erfolg dennoch nicht ausbleiben könne, — muß uns halten, stärken und erheben. In solcher Stimmung richtet der nicht zu verhärtete Zuschauer oft auch seinen Blick nach einem besseren Jenseits empor, das

für die Widerwärtigkeiten dieſes Lebens und für deſſen Verluſt entſchädigen und alles, was hier dunkel iſt, in hellem Lichte zeigen ſoll. Das iſt der Punkt, wo in Wahrheit die Bühne an die Kirche grenzen kann.

§. 171. Was die ſpeciellere Behandlung des Stoffes anbelangt, ſo iſt ſowohl auf die Charakterzeichnung aller Perſonen und beſonders des Helden, als auf die Anordnung der Situationen, die Eintheilung in Akte und Auftritte, die Angemeſſenheit des Dialogs und des ganzen ſprachlichen Ausdrucks der höchſte Fleiß zu verwenden. — Die indirecte Idealiſirung, die Wirkung der Contraſte, ſelbſt die Komik in einzelnen Scenen, iſt nicht ausgeſchloſſen. Doch darf man darin nicht zu weit gehen, die Würde der Tragödie im Ganzen nicht dadurch verletzen; — bei Shakespeare iſt Manches der Art als Conceſſion an den Geſchmack ſeines Publikums zu betrachten und daher für uns nicht maßgebend. Selbſtredend muß auch der Tragödiendichter darauf bedacht ſein, unſere Aufmerkſamkeit zu wecken und überall uns an ſeine Darſtellung zu feſſeln, denn wenn wir nicht mit wirklicher und lebhafter Theilnahme dem Verlaufe der Handlung und dem Helden, auf ſeinem Gange in Schuld und Gefahr, bis in die Kataſtrophe hinein folgen, ſo muß ja nothwendig das Ganze die beabſichtigte Wirkung auf uns verfehlen.

§. 172. Die Form der Tragödie iſt gewöhnlich metriſch; und zwar iſt größtentheils der fünffüßige Jambus (vgl. 1. Thl. §. 48.) gebraucht. Daß der Alexandriner, deſſen ſich unſere älteren Tragiker bedienten, für unſere Tragödie nicht paßt, glauben wir im 1. Thl., §. 50 bereits hinlänglich nachgewieſen zu haben. Eben ſo, daß das Versmaß der Alten, der antike Trimeter (1. Thl. §. 49.) bei uns als ausſchließliche oder vorherrſchende Form ſich nicht empfehle. Nur wo unſere Tragödie vollkommen ſich zur Höhe des antiken Kothurns erhebt, dürfte der Trimeter an ſeiner Stelle ſein. Im Allgemeinen

aber entspricht unserem Drama am besten eben das engere, knapper anschließende und doch bequemere metrische Gewand des fünffüßigen Jambus, und zwar des ungereimten. Indeß finden sich auch einzelne Tragödien in Prosa, in vierfüßigen Trochäen und in gemischten Versarten, auch in gereimten. Selbst unter den unsterblichen Produkten ersten Ranges ist z. B. Göthe's Faust in Reimen, Lessing's Emilie Galotti in Prosa geschrieben.

§. 173. Als mittelalterlich-christlicher, selbstständiger Anfang oder Vorgang der deutschen Tragödie sind die geistlichen Spiele oder Misterien zu betrachten, welche Scenen aus dem Leben Jesu, besonders sein Leiden und Sterben, dem Volke zu veranschaulichen suchten und theils in der Kirche, theils im Freien aufgeführt wurden. Ja, die germanischen Uranfänge der Tragödie wurzeln wohl ohne Zweifel schon in vorchristlicher Zeit, im heidnisch-religiösen Cultus. Als abgelöst von kirchlichen Zwecken begann in Deutschland die Tragödie erst nach der Reformation, und beschränkte sich noch lange nur auf schwache Versuche. Alles, was vor Lessing auf diesem Felde produzirt wurde, hat für uns keine Bedeutung mehr. Bis dahin war die deutsche Tragödie in Gefahr, der einseitigen und engherzigen französischen, somit einer mißverstandenen antiken Richtung sich anzuschließen. Lessing aber lichtete sowohl durch seine Dramaturgie, als durch seine eigenen dramatischen Leistungen, besonders durch die in ihrer Art noch unübertroffene „Emilie Galotti", den richtigen Weg, — welcher auf glücklicher Verschmelzung antiker Idealität und Einfachheit mit Shakespeare'scher Naturwahrheit, Individualisirung und Gefühlstiefe beruht. Eine lange Reihe von Dichtern betrat, mehr oder weniger sicher, im Ganzen aber noch immer nicht entschieden und glücklich genug, diesen Weg; und wenn wir auch die Abirrungen Vieler zu beklagen haben, so knüpfen sich doch an die Namen eines Klinger, Leisewitz, Göthe, Schiller, Collin, Oehlenschläger, A. W. Schle-

gel, Tieck, Fouqué, H. v. Kleist, Apel, W. v. Blomberg, Uechtritz, Th. Körner, Z. Werner, Müllner, Grillparzer, v. Schenk, Raupach, Immermann, Uhland, G. Büchner, Grabbe, Houwald, M. Beer, v. Auffenberg, F. Halm, v. Zedlitz, S. Wiese, G. Freytag, K. Gutzkow, R. Prutz, Hans Köster, F. Hebbel, v. Eichendorf, v. Maltitz, Griepenkerl, Mosenthal, F. Röber, Paul Heyse, Hr. Hersch, A. Meißner, Brachvogel, Dingelstedt, Geibel, Redwitz, Eckardt, Palleske, K. Kösting, A. Lindner, H. Laube, R. Gottschall, F. Wehl ꝛc., nur wenige ganz werthlose Produktionen, wohl aber manche beachtenswerthe, auch solche, die den Vergleich mit den besten Tragödien anderer Nationen nicht zu scheuen brauchen.

II. Die Komödie oder das Lustspiel.

§. 174. Die Komödie*) oder das Lustspiel ist die dramatische Darstellung von Handlungen, in welchen die Schwäche, Thorheit und Eigenheit mit dem Gewohnheitsmäßigen und Anerkannten im Leben (mit der Gesittung) in einer Weise kämpft, die Ergötzen und Belustigung gewährt. — Das Lustspiel faßt das Leben mehr von seiner sinnlichen, oberflächlichen oder irdischen Seite. Witz, Scherz, Ironie — überhaupt das Komische

*) Das Wort Komödie wird oft von Kome (Dorf), oft von Komos (lustiger Umzug) abgeleitet. In der Dichtkunst bezeichnete es ursprünglich wohl die ausgelassenen Spottgesänge, welche die Griechen an den Bachusfesten auf ihren Umzügen durch die Dörfer und Fluren anzustimmen pflegten. Aus diesen Spottgesängen soll sich durch Susarion und Epicharmos die griechische Komödie, als dramatische Dichtungsart, gebildet haben. Die Eigenthümlichkeiten dieser griechischen Komödie konnten wir mit Stillschweigen übergehen, da zwischen ihr und unserm Lustspiel keineswegs ein Verhältniß obwaltet, wie zwischen der Griechischen und der deutschen Tragödie.

bildet die Seele des Luſtſpiels. Dieſe muß „ſchon in den Plan deſſelben hineingeheimnißt“, aber das ganze Stück muß auch „mit Witz geſättigt ſein, der fortwährend mit electriſchen Schlägen die Atmoſphäre ſeiner Verwickelungen reinigt.“ (Gottſchall.) Nur wäre es doch ſehr falſch, wenn der Dichter alle Perſonen ſeines Stücks, und alle in gleicher Art und gleichem Maße, als Witzbolde erſcheinen ließe. So viel wie möglich ſoll vielmehr jede Perſon eine beſondere, ihrem Charakter angemeſſene Art der Komik entwickeln, jede witzige eine beſondere Art von Witz; und witzloſen können oft ganz einfältige Bemerkungen, die, von der ſprechenden Perſon ungeahnt, dennoch etwas ſehr Lächerliches, alſo Naiv-Komiſches enthalten, in den Mund gelegt werden.

Unbewußtes wirkt überhaupt oft mehr als Bewußtes; und Witzhaſcherei, ſofern ſie nicht den Schein des Natürlichen, Ungezwungenen und Charaktergemäßen ſich zu geben verſteht, gefällt eben ſo wenig in der Kunſt wie im Leben.

§. 175. Die indirecte Idealiſirung iſt im Luſtſpiel ſo ſehr am Platze, wie kaum in irgend einer andern Dichtungsart. Nur vergeſſe der Dichter auch hier nicht, daß ſie immerhin ſchließlich als wirkliche Idealiſirung erſcheinen muß. — Was der Dichter ſeinen Helden und die andern Perſonen reden und thun läßt, kann als Schwäche und Thorheit, kann verkehrt und ungereimt erſcheinen, darf aber nie ſittlichen Unwillen erregen. Eben ſo ſollen die widerlichen Lagen und Verhältniſſe, der Conflict, in welchen die Handelnden (namentlich der Held) geſetzt werden, nie volle, wahre Theilnahme erwecken. „Das komiſche Unglück darf nichts anders ſein, als eine am Ende zu löſende Verlegenheit, es muß als eine lächerliche Noth erſcheinen, die keine ernſtlichen Folgen haben wird.“ (Schlegel.) Deshalb tritt auch an die Stelle des ernſten Geſchickes der neckende Zufall, und es iſt eine der Hauptaufgaben des Dichters, „die Widerſprüche, deren verwirrtes Spiel ergötzt hat, am Ende geſchickt bei Seite

zu ſchieben; wenn er ſie wirklich ausgleicht, wenn die Thoren vernünftig, die Schlechtgeſinnten gebeſſert oder (ernſtlich, tragiſch) beſtraft werden, ſo iſt es um den luſtigen Eindruck geſchehen."

Wenn das Luſtſpiel auch vorzugsweiſe ergötzen, beluſtigen ſoll, ſo kann es doch auch höhere Zwecke verfolgen. Das gute Luſtſpiel wird immer auch in gewiſſem Sinne ſittlich wirken; nur wird es ſich mehr auf dem Boden des Erfahrungsmäßigen halten und alſo vorzugsweiſe Lehren der Klugheit, der Lebensweisheit geben. „Die Belehrung des Luſtſpiels geht nicht auf die Würdigung der Zwecke, ſondern bleibt bei der Tauglichkeit der Mittel ſtehen. Seine Moral iſt die Moral des Erfolges und nicht (wie bei der Tragödie) die der Triebfedern. Das Luſtſpiel ſoll unſer Urtheil in Unterſcheidung der Lagen und Perſonen ſchärfen; daß es uns klüger macht, das iſt ſeine wahre und einzig mögliche (?) Moralität." (A. W. Schlegel.)

§. 176. Nach der Art, Auffaſſung und Behandlung des Stoffes, (welcher ebenſowohl ein der Wirklichkeit, der Geſchichte entnommener, als ein erfundener oder der Volksſage oder auch der Romandichtung entlehnter ſein kann), hat man das Luſtſpiel verſchiedentlich eingetheilt und benannt. Zunächſt unterſcheidet man höhere und niedere Luſtſpiele. Das niedere Luſtſpiel, die Poſſe, — der wir auch das der Volkspoeſie angehörende Volksluſtſpiel, wie es noch wohl auf Jahrmärkten zur Aufführung kommt, beizählen, — repräſentirt den in Haltung und Ausdruck kunſtloſen, derben Volkswitz, läßt das Komiſche häufig in's Burleske und Groteske, die Charakteriſtik in das Karikirte übergehen, und nimmt auch keinen Anſtand, in der Erfindung und Anordnung des Stoffs von den Geſetzen der Wahrſcheinlichkeit zu abſtrahiren, ſofern nur die beabſichtigte komiſche Wirkung erzielt wird. Die Perſonen der Poſſe ſind ſich gewöhnlich ihrer Schwächen und Gebrechen wohl bewußt und

ſtehen dergeſtalt unter der Herrſchaft der Sinnlichkeit, daß ſie dieſelben wohl eher mit großer Behaglichkeit zu hegen und zu pflegen, als ſie abzuſtellen ſuchen. — Im höheren Luſtſpiel dagegen werden meiſt Perſonen dargeſtellt, die entweder von ihren lächerlichen Eigenſchaften und Schwächen nichts wiſſen, oder dieſelben ſo zu verbergen ſuchen, daß nur eine feine Beobachtung über die wahren Triebfedern des Handelns in's Klare zu ſetzen vermag. Deshalb hat der Dichter ſolcher Luſtſpiele die oft ſchwierige Aufgabe, mittels leicht hingeworfener, gleichſam abgelauſchter Züge den wirklichen Charakter der Handelnden durchſcheinen zu laſſen. — Jedenfalls gehört für das höhere Luſtſpiel die feinere Charakteriſtik, ein durchdachterer Plan, motivirtere Situationen u. ſ. w., wiewohl auch in ihm der Zufall, nur nicht ein bedeutungsloſer und abgeſchmackt willkürlicher, ſondern ein vom Dichter wohlüberlegter und zweckgemäß angeordneter, auch durchaus natürlich erſcheinender, eine große Rolle ſpielen darf.

§. 177. Je nachdem das Komiſche mehr in die Charaktere oder mehr in die verwickelten Lagen der Perſonen gelegt iſt, je nachdem iſt das Luſtſpiel mehr Charakter- oder mehr Intriguenſtück. „Ein gutes Luſtſpiel ſoll immer beides zugleich ſein, ſonſt fehlt es entweder an Gehalt oder an Bewegung; nur freilich kann bald das eine, bald das andere ein Uebergewicht haben.“ Das Intriguenſtück entſteht, „wenn die Charaktere nur leicht angedeutet ſind, eben ſo viel als nöthig iſt, um Handlungen und Perſonen in dem und jenem Fall zu begründen, wenn ſich die Vorfälle ſo häufen und die Verwickelung ſo auf die Spitze geſtellt iſt, daß ſich die bunte Verwirrung der Mißverſtändniſſe und Verlegenheiten in jedem Augenblick löſen zu müſſen ſcheint und doch der Knoten immer von neuem geſchürzt wird“. Das Charakterſtück ſieht es mehr auf Entwickelung der Charaktere (und beſonders eines Hauptcharakters) ab, und ſucht dieſelben ſo zu gruppiren, daß einer den andern in's Licht ſtellt.

§. 178. In Bezug auf die Sphäre, in der die dramatische Fabel sich bewegt, theilen wir die Lustspiele in phantastisch-idealistische, bürgerlich-realistische und historische. — Das phantastisch-idealistische Lustspiel kennzeichnet sich dadurch, daß in ihm statt der gewöhnlichen Menschenwelt, oder neben derselben, tolle Gestalten der Phantasie oder der Fabel- und Zauberwelt zum Vorschein kommen, die oft eine symbolische Bedeutung haben. Es sind in ihm die größten Uebertreibungen, die handgreiflichsten Unmöglichkeiten, die übermüthigsten Anspielungen, selbst aus den Rollen heraus in's wirkliche Leben hinein, und dramatische Licenzen aller Art erlaubt, wenn nur Fülle und Tiefe des Humors und ein duftiger Aether wirklicher Poesie uns damit aussöhnen und alles einer anziehenden Gesammtidee dient. Nicht selten trägt es sie auch — mehr oder weniger ausgeprägt — den Charakter politischer oder literarischer Satire. Vorbilder sind Stücke von Aristophanes („Wolken", „Vögel", „Frösche" 2c.) und Shakespeare („Sommernachtstraum" 2c.) Das Geistreichste, was wir dieser Art in der deutschen Literatur besitzen, — von Tieck, Platen, Prutz, Menzel, — ist leider nicht bühnengerecht, nicht aufführbar; doch auch die aufführbaren, beliebt gewesenen und zum Theil noch jetzt beliebten Zauberpossen von Raimund u. A. gehören hieher. Es ist nicht unmöglich, daß das phantastisch-idealistische Lustspiel noch eine glänzende Zukunft habe.

Das bürgerlich-realistische Lustspiel trägt durchweg das Gepräge der Wirklichkeit und hält sich innerhalb der Bedingungen des gewöhnlichen Privatlebens der Gegenwart, — nur daß es natürlich nicht dessen etwaige Langweiligkeit wiedergeben darf, sondern durch Intriguen-Erfindung, Charakterzeichnung und Humor wirklich ergötzen muß. Eine satirische Tendenz ist auch in ihm nicht ausgeschlossen. Namentlich steht es ihm wohl, wenn es gewisse, mehr oder weniger herrschend und blei-

bend gewordene Verkehrtheiten des gesellschaftlichen und familiären Lebens mit seinem Humor geißelt.

Das historische oder politische Lustspiel endlich wählt sich einen bekannten, oft auch viel beliebten, wohl gar bewunderten Helden aus der Welt- oder Zeitgeschichte, zeigt — am Faden einer einheitlichen, komischen Handlung — dessen Charakter-Eigenheiten, und führt ihn in komische Conflikte, die oft gerade um so wirksamer sind, je mehr sie mit seiner amtlichen, politischen, historischen Bedeutung kontrastiren. Diese Letztere, sofern sie eine begründete, wahre ist, darf aber dabei nicht angetastet, verkleinert, verdunkelt werden. Zuweilen führt es sogar bedeutende politische Ereignisse vor, jedoch aus komischem und kleinlicherem Mittelpunkte heraus, oder es „leitet die große Politik aus kleinen Leidenschaften, Schwächen und Zufällen ab". — Eine andere Art des historischen Lustspiels enthält nur erdichtete Personen und Handlungen, verknüpft aber beide möglichst eng mit einem bestimmten historischen Weltereigniß, so daß dieses in einem, dem Privatleben angehörigen komischen Bilde sich spiegelt. — Die mehrfach ausgesprochene Behauptung, daß es zwar ein politisches, nicht aber ein historisches Lustspiel gebe und geben könne, schließen wir uns also keineswegs an, wiewohl allerdings große Weltbegebenheiten als solche und direkt nicht die eigentliche Fabel eines Lustspiels bilden können.

§. 179. Bezweckt das Lustspiel, ein Gemälde der Zeit zu sein, stellt es insonderheit die verkehrten, thörichten Richtungen derselben in ihrer Nichtigkeit und Lächerlichkeit dar, so heißt es Sittenstück. — Schließt es sich dabei in Rücksicht der Charaktere und Tendenz dem feineren geselligen Leben der Gegenwart an, sucht es namentlich den darin beliebten geistreich-witzigen Unterhaltungston zu treffen, so nennt man es Conversationsstück. — Ein blos einaktiges Lustspiel nennt man auch wohl Bluette.

§. 180. Was die Form des Luſtſpiels betrifft, ſo hat man ſich dabei meiſtentheils der Proſa bedient. Die Behauptung, daß der Vers für das Luſtſpiel nicht paſſe, läßt ſich jedoch deshalb nicht aufſtellen; vielmehr iſt es eine Thatſache, daß er in einzelnen Stücken ein Weſentliches zur Erzielung der beabſichtigten Wirkung beiträgt. Zunächſt nämlich kann er zu größerer Leichtigkeit, Gewandtheit und Zierlichkeit des Dialogs dienen, zu welchem Ende er hier, ohne dem Gebräuchlichen, Ungezwungenen, ja Nachläſſigen des Geſprächtons zu ſchaden, ſich möglichſt von ſelbſt einzuſtellen ſcheinen muß. Sodann iſt er auch, in Verbindung mit dem Reim und durch dieſen, im Stande, das Element des Witzigen im Luſtſpiel zu verſtärken und mehr herauszukehren. Das Urtheil über die Angemeſſenheit des Verſes oder der Proſa iſt aber aus dem jedesmaligen Stoff abzuleiten. Daß die Bequemlichkeit der Dichter dabei (wie häufig der Fall iſt) den Ausſchlag gebe, iſt nicht zu wünſchen. — Die verſifizirten Luſtſpiele erſcheinen meiſt in gereimten Alexandrinern, ſo wie in kürzeren jambiſchen oder trochäiſchen oder gemiſchten Reimverſen. Den für die Tragödie und das Schauſpiel ſo häufig gebrauchten fünffüßigen reimloſen Jambus hat man im Luſtſpiel mit Recht nur ſehr ſelten angewendet.

§. 180. Es iſt eine bekannte und leider begründete Klage, daß wir es im Fache des Luſtſpiels im großen Ganzen noch zu keinen erſprießlichen Reſultaten gebracht haben. Wir ſuchen die Urſachen dieſer unerfreulichen Erſcheinung nicht, wie Einige, in einer nationalen Unfähigkeit, in dem „deutſchen Ernſt“, ſondern finden ſie, mit Gervinus, nur in unſern Verhältniſſen. „Durch Verhältniſſe“, ſagt Gervinus, „iſt allerlei Schriftſtellerei bedingt. — Wir haben in Deutſchland keine Hauptſtadt und keinen Hof, der den feinen Ton für das Intriguenſtück, ja nur für ein höheres Converſationsſtück angäbe, wie es in Spanien und Paris der Fall war; wir haben (oder hatten) kein öffentliches Leben, wie

England, und besitzen daher auch keine Charakterstücke von nationalem Werthe: unsere Verhältnisse gestatten kein Lustspiel, das im Charakter der Satire (—, der immer der dem Lustspiel angemessenste und in Hinsicht des Erfolges der ergiebigste ist), einen Gegensatz bilde gegen ausgeartete Zustände der Gesellschaft oder gegen einen überhobenen Trieb des höheren Lebens; endlich: uns fehlte lange eine scharf ausgebildete Tragödie, der gegenüber das Lustspiel sich an der Aufhüllung der niedern und gemeinen Natur des Menschen künstlerisch freut. Ueberall drängten uns unsere Verhältnisse aus dieser Gattung hinweg und doch forderten die Bedürfnisse der Bühne, daß auch sie existire." Da hat man uns denn Ersatz geboten in Uebersetzungen ausländischer Komödien. Daß aber diese Uebersetzungen in so großer Zahl über uns hereinströmen, daß ein und dasselbe Erzeugniß fremder Muse, selbst wenn es noch so miserabel an Gehalt ist, oft verschiedene Uebertragungen erfährt — das liegt nicht lediglich an dem Mangel deutscher Lustspiel-Dichtertalente, das liegt auch nicht blos in der eingefleischten Vorliebe, die der Deutsche für alles Ausländische hat, das liegt zum großen Theil mit darin, daß auch die dramatische Muse von Seiten der Bühne, wie der ihr dienstbaren Autoren, als eine zu melkende Kuh mißbraucht wird. Vielleicht wird die neue, noch im Werden begriffene politische Umgestaltung Deutschlands trotz der Bedenklichkeiten, die sie mit sich führt, auch dem Lustspiel zu Gute kommen.

§. 181. Aus der Vorgeschichte des deutschen Lustspiels sind die besonders im 15. und 16. Jahrhundert beliebt gewesenen weltlichen „Fastnachtsspiele" erwähnenswerth, welche mit ihrer derben Komik und ihrem übersprudelnden Muthwillen in das Gebiet der volkspoetischen Dramen gehören; die bessern unter ihnen waren die von Hans Sachs. — Führen wir uns nun noch die Namen derjenigen deutschen Dichter der letzten hundert Jahre vor,

die sich, mit mehr oder weniger Glück, im Lustspiel versucht haben; es sind folgende: Lessing, Göthe, Lenz, Schröder, Iffland, Kotzebue, Th. Körner, Tieck, Klinger, Brentano, Robert, Eichendorff, Müllner, H. v. Kleist, Frau v. Weissenthurm, J. Voß, F. L. Schmidt, Steigentesch, Vogel, Hollbein, Benzel-Sternau, Deinhardstein, v. Zahlhas, Contessa, Raupach, Grabbe, Holtei, Platen, Immermann, Töpfer, Bauernfeld, Gutzkow, Elsholz, Kühne, Laube, Benedix, Schücking, Castelli, Nestroy, Beckmann, v. Putlitz, G. Freytag, Hackländer, Görner, Gottschall, Wehl, Schleich, — Amalie v. Sachsen, Charlotte Birch-Pfeiffer, Karoline Bernstein ꝛc.

III. Das Schauspiel.

§. 182. Das Schauspiel oder Drama im engern Sinne ist ein Erzeugniß der neueren dramatischen Dichtkunst und findet sich als erkannte und anerkannte besondere Art derselben fast nur in Deutschland. Es war anfangs entweder eine, sich durch starke Beimischung des Rührenden oder Ernsten auszeichnende Art der Komödie oder auch eine Abart der Tragödie ohne tragischen Schluß. Jetzt steht es selbstständig zwischen der Tragödie und Komödie, im Allgemeinen so ziemlich in der Mitte. Wir bezeichnen nämlich mit dem Namen Schauspiel alle die Dramen, welche weder einen tragischen noch einen überwiegend komischen Charakter haben, bei denen vielmehr im Ganzen der Ernst, aber ohne zu einem tragischen Ausgang zu führen, als die wesentlichste Eigenthümlichkeit heraustritt. Meist gewinnt in ihnen die Verwickelung der Handlung eine glückliche Lösung entweder dadurch, daß der Held, unbeschadet seiner poetischen Interessen, zeitig genug den zum Unglück führenden Weg verläßt, oder dadurch, daß er über die, seinen Zwecken

feindlichen Verhältniſſe ſiegt. Im letzteren Falle wird der Widerſtand, den der Held findet, entweder nur ein zufälliger, oder der des offenbaren Unrechts ſein müſſen. — Die beabſichtigte glückliche Löſung der Verwickelung darf der Dichter nicht durch einen ſogenannten deus ex machina bewerkſtelligen. Dies geſchieht aber, wenn der Knoten von außen her, von fremder Hand auf eine, nicht im Verlauf der Handlung begründete Weiſe gelöſt werden ſoll.

§. 183. Daß bedeutende und tonangebende Aeſthetiker dem Schauſpiel im engern Sinne eine künſtleriſche Berechtigung abſprachen, es für eine verwerfliche Zwittergattung zwiſchen Tragödie und Komödie erklärten, vermögen wir nicht zu billigen. — Wo ein tragiſcher Ausgang äſthetiſch und ethiſch geboten iſt, ſoll und darf der Dichter allerdings ſich durch nichts von einem ſolchen abhalten laſſen, namentlich auch nicht durch Rückſichten auf ein ſchwächliches Publikum, das unter allen Umſtänden einen rührend-glücklichen Schluß vorzuziehen pflegt. Einer weinerlichen Charakterloſigkeit und einer Vertuſchung von Schlechtigkeiten, wie ſie in nicht wenigen Schauſpielen von Kotzebue und Andern ſich finden, wollen wir gewiß nicht das Wort reden. Aber muß denn wirklich immer der ernſte Held in ſeinem Kampfe mit dem Schickſal oder mit ſeinen Gegnern unterliegen? Gibt es — wie im Leben, ſo in der Kunſt — nicht auch Fälle, wo nach ernſten Verwickelungen ein harmoniſcher, verſöhnender, glücklicher Ausgang durchaus und in jeder Beziehung gerechtfertigt erſcheint? Uns iſt dies nicht im mindeſten zweifelhaft! Man denke doch nur an Göthe's Iphigenie, Schiller's Tell, Shakespeare's Kaufmann u. a. m. Daß aber das Schauſpiel nach Stoff und Behandlung nicht immer gerade die Mitte zwiſchen Tragödie und Komödie inne behält, ſondern oft auch einer von beiden, bald dieſer, bald jener, bedeutend ſich nähert, iſt richtig und bedarf keiner Rechtfertigung.

§. 184. Es liegt im Charakter des Schauſpiels, daß es eine einfachere Verwickelung habe, als das Luſtſpiel. Was wir am Schluſſe des §. 126 in Bezug auf den glücklichen Ausgang in Romanen bemerkten, bitten wir auch für das Schauſpiel zu beachten. — In Rückſicht der Form unterliegt dieſes keinen beſondern Beſtimmungen; überhaupt aber leiden, wie natürlich, alle den dramatiſchen Dichtungen im Allgemeinen geltenden Vorſchriften auch auf das Schauſpiel ihre ſpezielle Anwendung.

Auf die näheren Unterſcheidungen der nach Stoff und Behandlung verſchiedenen Schauſpiele, hiſtoriſche, romantiſche, bürgerliche, didaktiſche u. ſ. f., brauchen wir hier nicht einzugehen: ſie liegen in der Bedeutung dieſer ſpeziellen Benennungen unmittelbar ſelbſt.

§. 185. Als Dichter deutſcher Schauſpiele ſind zu nennen: Leſſing, Göthe, Gemmingen, Iffland, Schröder, Kotzebue, Tieck, Kleiſt, Fouqué, Klingemann, Schiller, Uhland, Babo, Raupach, Körner, Wetzel, Oehlenſchläger, Kind, Houwald, Deinhardſtein, Halm (Münch-Bellinghauſen), Benedix, Devrient, Pyrker, v. Auffenberg, v. Maltitz, Benzel-Sternau, Charlotte Birch-Pfeiffer, Brachvogel, Putlitz, Immermann, Zedlitz, Redwitz, Gutzkow, Gottſchall, Laube, Lindner, Heyſe, Herſch, Notter, Giſeke, Gerſtäcker, P. Lohmann ꝛc.

IV. Die Oper.

§. 186. Die Oper im weitern Sinne (meiſt nur bei kleinerem Umfange auch Singſpiel genannt) iſt ein dramatiſches Gedicht mit Muſikbegleitung. In der Oper und allen ihren Unter- und Nebenarten findet eine innige Verſchmelzung der Dichtkunſt und Tonkunſt ſtatt. Dieſer Umſtand, die muſikaliſche Beſtimmung der Oper, bringt es mit ſich, daß das lyriſche

Element das dramatiſche ganz durchdringt, ja daſſelbe ſich unterwirft. Mehr als auf die eigentliche Handlung an ſich und ihren raſchen Fortgang kommt es bei der Oper darauf an, durch Vermittlung der Handlung und Charakterzeichnung Entwickelung und Steigerung der Gefühle hervortreten zu laſſen. Deßhalb muß die Hauptaufgabe des Dichters die ſein, die Perſonen in ſolche Situationen zu bringen, in welchen ſie ihre Gefühle äußern können, und dieſe Aeußerung muß in einer ſolchen Weiſe geſchehen, daß die Gefühle erſt mittels der Muſik vollſtändig ausgeſprochen und verſtanden werden. So tritt die Poeſie ſelbſt faſt ganz in den Hintergrund. Dies iſt um ſo mehr der Fall, je mehr die Oper durch die Beihülfe anderer Künſte, durch Tanz und Dekoration zu wirken ſucht. Der Dichter hat, wie A. W. Schlegel bemerkt, nur eine poetiſche Skizze zu liefern, deren Umriſſe nachher durch die übrigen Künſte ausgefüllt und gefärbt werden. — Die Oper zeichnet ſich gewöhnlich durch äußern Glanz aus: ſie wirkt vorzugsweiſe mittels der Sinne. Dieſer Umſtand beſtimmt denn auch die Beſchaffenheit ihres Stoffes. Größtentheils wird derſelbe ganz romantiſcher Natur ſein. — Die untergeordnete Rolle, welche die Poeſie in der Oper ſpielt, iſt wohl die Haupturſache davon, daß wir faſt keine Opfer von erheblich poetiſchem Gehalte beſitzen. Dichter von Beruf und von Ruf wollen ſich nicht dazu hergeben, ihre Kunſt zur Magd der andern zu machen; und ihrem Ehrgefühl kann es auch nicht gleichgültig ſein, wenn das geſammte Publikum bei den Opern nur von der Kompoſition und dem Komponiſten ſpricht und des Gedichts und des Dichters meiſt mit keiner Silbe gedenkt. Dazu kommt noch der Umſtand, daß man nur dann muſikaliſch dichten kann, wenn man entweder ſelbſt muſikaliſch, oder doch auf's Innigſte mit dem Weſen der Muſik vertraut iſt. Da das auch bei wenigen bedeutenderen Dichtern der Fall iſt, ſo bekommen wir — Texte, und zwar der großen Menge nach ſolche,

die der Oper als Dichtungsart eine so unbedeutende Stelle anweisen, daß, hätten wir nicht der Vollständigkeit zu Liebe gehandelt, wir vielleicht ganz über sie würden geschwiegen haben.

§. 187. Nach der Art des Stoffes, so wie nach der Behandlung und dem Umfang desselben theilt man die Oper in mehrere Arten und unterscheidet:

a. Die ernste oder große Oper (opera seria). Sie ist ihrem Stoffe nach der Tragödie oder doch dem ernsten Schauspiel verwandt. Im letzteren Falle heißt sie romantische Oper, Zauberoper ꝛc., wenn die Fabel in dem Mittelalter, oder in der Zauber- oder Märchenwelt spielt. In ihr herrscht durchweg Gesang.

b. Die komische Oper (opera buffa) ähnelt in Rücksicht ihres Stoffes dem Lustspiel und läßt den Gesang mit dem Dialag abwechseln.

c. Die Operette, das Singspiel im engern Sinne, läßt ebenfalls den Dialog und Gesang abwechseln und unterscheidet sich durch größere Einfachheit und geringeren Umfang von der ernsten und komischen Oper.

d. Das (den Franzosen nachgebildete) Vaudeville ist ein Lustspiel oder eine Posse mit Liedern, deren Melodien beliebten Volksgesängen entnommen sind.

e. Das Intermezzo ist eine den Italienern nachgeahmte kleine komische Oper für zwei oder drei Personen, die als Zwischenakt für zwei verschiedene Theaterstücke, oder auch dazu dient, bei einem und demselben Drama eine angenehme Unterbrechung herbeizuführen. Sowohl im ersteren, als im letzteren Falle steht sie außer allem innern Zusammenhange mit der Hauptvorstellung.

f. Das Melodram (Monodram, Duodram). Im Melodram wird die Deklamation nicht durch Gesang unterbrochen, die Musik dient nur dazu, die Rede einzuleiten oder zu begleiten oder auch die Pausen in der-

ſelben auszufüllen. Das Melodram wird Monodram genannt, wenn nur eine Perſon darin auftritt; Duodram dagegen, wenn die Handlung von zwei Perſonen ausgeführt wird.

Als einzelne Theile der Oper ſind anzuführen: Recitativ, Arioſo, Arie (Ariette), Cavatine, Duett, Terzett, Quartett, der Chor u. ſ. w. (Vergl. 2. Theil §. 43.)

Anhang.

§. 188. Es bleibt uns noch übrig, mit Wenigem derjenigen poetiſchen oder der Poeſie wenigſtens einigermaßen verwandten Erzeugniſſe zu gedenken, die ſich zu eigentlichen Dichtungsarten nicht durchgebildet haben, dies meiſt auch wohl nicht können, ſondern, mit geringen Ausnahmen, nur als in dichteriſche Form gekleidete Spielereien des Verſtandes und Witzes erſcheinen. Dieſe ſind: die Endreime, die Parodie und die Traveſtie, und das Räthſel mit ſeinen Nebenarten.

§. 189. Die Endreime oder vielmehr Gedichte nach gegebenen Endreimen, Bouts-rimes. Die alſo benannten Gedichte haben ihren Namen von der Art ihrer Entſtehung. Es werden nämlich dem Dichter von einem Andern Reime gegeben, die er ſämmtlich in einem Gedichte anwenden muß. Dieſe Reime ſind gewöhnlich ſchwere oder ſo willkürlich gewählte, daß eine gegenſeitige Beziehung oder Verwandtſchaft des Sinnes nicht ſtattfindet oder doch nur mühſam zu erkennen iſt. Die Kunſt des Dichters beſteht nun darin, die Reime in Beziehung zu bringen, ohne daß man dem Gedichte zu ſehr die Schwierigkeit ſeiner Bildung anmerkt. — Eine in etwa ähnliche Aufgabe iſt, eine Reihe gegebener und ſehr verſchiedenartiger Wörter (nicht Reime) ſo zu einem Gedichte zu verflechten, daß ſie ein abgerundetes ſchönes Ganzes bilden.

§. 190. Die Parodie und die Travestie. Die Parodie (wörtlich Nebengesang) und die Travestie (so viel wie Umkleidung) haben das Gemeinschaftliche, daß sie in sich selbstständige Parallelen zu allgemein bekannten Gedichten bilden. Die Parodie trägt die Folge der Gedanken, die Art des Ausdrucks derselben, so wie die äußere Form des paralleliſirten Gedichts auf einen andern, gewöhnlich gemeinern Gegenstand über; die Travestie behält den Gegenstand bei, sucht ihn aber — meist dadurch, daß sie ihn seiner ursprünglichen poetischen Form entkleidet — in's Komische und Lächerliche zu ziehen. Die Travestie und die Parodie haben oft satirische, immer aber humoristische Tendenz: beide suchen durch Witz und Laune zu unterhalten. Je nach der Art der zum Grunde liegenden Gedichte erscheinen die Travestien und Parodien bald als lyrisch, bald als episch, bald als dramatisch.

Obwohl wir an Parodien und Travestien nicht gerade arm sind, (z. B. von Kästner, Mahlmann, Gittermann, Röller, Kosegarten, Michaelis, Blumauer, Falk, Eginhardt u. A.) so haben dieselben doch noch keine literarische Bedeutung gewonnen. Und mit Recht. Muß man auch häufig dem Witze dieser Produktionen Gerechtigkeit widerfahren lassen — so kann man doch auch nicht wünschen, daß das Schöne und Große in irgend einer Weise perfiflirt werde. Ernstgemeinte Gedichte voll Schwulst und Bombast oder voll krankhafter Uebertreibung der Gefühle ꝛc. verdienen dieses Schicksal allerdings. Doch verlohnt sich deren Verhöhnung nur dann, wenn sie trotz ihrer Werthlosigkeit beim Publikum in Gunst stehen und es daher noth thut, einer herrschenden falschen Geschmacksrichtung wirksam entgegen zu treten. Und auch dann dürfte derselbe Zweck gewöhnlich mindestens eben so vollständig durch eine anderartige Satire erreicht werden können, während auch die Parodie oder Travestie in solchen Fällen selbst schon als Satire erscheint.

§. 191. Das Räthsel. Das Räthsel im allgemeinern und gewöhnlicheren Sinne ist ein Produkt des Scharfsinnes, bei welchem es darauf ankommt, einen ungenannten Gegenstand aus der Zusammenstellung einzeln angegebener Eigenschaften zu errathen. Diesem, dem sogenannten Verstandesräthsel, steht das poetische, das Räthsel der Phantasie, gegenüber. Während in jenem der Gegenstand oft gleichgültig, ja zuweilen gar unwürdig und verächtlich ist, muß er in diesem immer allgemein bedeutend, beziehungsreich und ansprechend sein. Ferner: bei dem Verstandesräthsel kommt es besonders darauf an, das Errathen des Gegenstandes möglichst zu erschweren. Es müssen deshalb entweder solche Merkmale vorgeführt werden, die einander zu widersprechen scheinen, oder die angegebenen Eigenschaften müssen einzeln — aber nicht in ihrer Gesammtheit — zugleich anderen Gegenständen und zwar solchen angehören, auf die der Rathende leicht fällt. Das poetische Räthsel hingegen soll zwar den Verstand ebenfalls reizen, aber es muß auch ohne die Auflösung ein liebliches, Ohr, Phantasie und Gefühl anmuthig unterhaltendes Bild darstellen. Denn sein Zweck liegt nicht darin, den Verstand möglichst zu verwirren und zu quälen, sondern uns den Gegenstand, selbst wenn wir ihn errathen haben, durch seine geist- und phantasiereiche anonyme Darstellung interessanter, lieber, achtbarer, bewundernswürdiger zu machen. — Daß auf seinem Gebiete wirklich werthvolle poetische Leistungen möglich sind, leidet keinen Zweifel.

Das poetische Räthsel nimmt die verschiedensten metrischen Formen an; das Verstandesräthsel erscheint meist, aber doch bei weitem nicht immer, im Gewande der Prosa.

§. 192. Die einzelnen Arten des Räthsels sind folgende: das Räthsel (im engern Sinne), die Charade, der Logogryph und die Homonyme.

Das Räthsel im engern Sinne, auch wohl Worträthsel genannt, charakterisirt immer gleich das

ganze Wort oder vielmehr dessen Bedeutung oder verschiedene Bedeutungen.

Die Charade, das Silbenräthsel, zerlegt ein zusammengesetztes Wort in seine einzelnen Silben, charakterisirt erst die Bedeutung dieser und dann die des Ganzen in der oben angegebenen Weise.

Der Logogryph oder das Buchstabenräthsel bildet durch Wegnahme, Versetzung oder Veränderung einzelner Buchstaben eines Wortes neue Wörter, läßt durch angegebene Merkmale diese Wörter und durch diese dann das eigentliche Räthselwort errathen. Findet eine Versetzung mehrerer oder aller Buchstaben des Worts statt, so nennt man das Buchstabenräthsel auch Anagramm, bei einer völligen Umkehrung der Reihenfolge sämmtlicher Buchstaben, einem Vorwärts- und Rückwärtslesen des Worts (z. B. Leben, Nebel), auch Palindrom.

Enthält das Räthselwort eine mehrfache Bedeutung und wird es hiernach charakterisirt, so heißt das Räthsel Homonyme.

§. 193. So groß auch die Zahl der Räthsel ist, die wir besitzen, so haben doch nur verhältnißmäßig wenige poetischen Werth; fast nur die Schiller'schen zeichnen sich in dieser Hinsicht rühmlich aus. Doch auch das Gute, was Apel, Roos, Th. Hell (Winkler), Kind, Moser, Schleiermacher, Houwald, Mises u. A. in diesem untergeordneten Fache geleistet haben, wollen wir durchaus nicht verkennen.

Sollen wir schließlich den Wunsch aussprechen, daß die begabteren Dichter der Gegenwart sich nicht ganz den Produktionen dieser Art entziehen möchten? Wir zweifeln fast, daß wir damit einem allgemeinen Verlangen Ausdruck verleihen würden. — Bietet doch das Leben selbst der Räthsel so viele! Gehen doch Tausende und aber Tausende dahin, denen, wie das Sein über-

haupt es iſt, der Zweck ihres eigenen Seins ein großes Räthſel bleibt, und vielleicht nicht viel Wenigere, welche in ihrer Gedankenloſigkeit ſich dieſes Räthſels nicht einmal bewußt ſind! Eine würdigere Aufgabe darum, als die Schürzung neuer Räthſel, ja die würdigſte und höchſte mögen unſere Poeten darin finden, daß ſie auch durch ihre Kunſt — die ja eine göttliche genannt wird — in größeren Schöpfungen die gewaltigen Räthſel der Menſchheit mehr und mehr löſen, wenigſtens erkennen helfen.

Alphabetiſches Regiſter

zu beiden Theilen.

Die römiſchen Ziffern bezeichnen den Theil, die deutſchen die Seitenzahl des Buchs.

Abgeſang I. 125.
Abſtracte Wörter I. 162.
Abweichende Stanzen I. 133.
Accent I. 19. 128.
Accentuirende Sprache I. 21.
Accentverſchiebung I. 45. 128.
Accentverſe I. 89.
Adjectiv (Beiwort) I. 167. 169.
Adoniſche Verſe I. 81.
Aeſthetiſch I. 3.
Aeſthetiſches Beiwort I. 167.
Akatalektiſch I. 60.
Akroſtichon I. 140.
Akt II. 147.
Alcäiſche Strophe I. 126.
Alcäiſche Verſe I. 80.
Alexandriner I. 71.
Allegorie I. 172. II. 85.
Alliteration I. 96—98.
Alluſion I. 171.
Alter der Dichtungsgattungen II. 21.
Amphibrachiſche Verſe I. 81.
Amphibrachys I. 51.
Amphimaker I. 51.
Anagramm II. 185.
Anakreontiſche Lieder II. 37.
Anapäſt I. 48.
Anapäſtiſche Verſe I. 79.
Anaphora I. 165.
Anekdote II. 89.
Anfangsreim I. 101.
Annomination I. 98.
Anſpielung I. 171.
Antibacchius I. 51.
Antike Strophen I. 125.
Antike Tragödie II. 152.
Antiſpaſt I. 51.
Antitheſe I. 165.
Apoſiopeſe I. 164.
Apoſtrophirung I. 149.
Arie II. 55. 56. 181
Ariette II. 56. 181.
Arioſo II. 181.
Arſis I. 45.
Asklepiadeiſche Strophe I. 126.
Asklepiadeiſche Verſe I. 82.
Aſſonanz I. 95.
Aſyndeſe I. 165.
Aufgeſang I. 125.
Auftakt I. 58.
Auftritt II. 148.
Aufzug II. 147.
Ausländiſche Strophen I. 132.
Ausruf I. 166.
Avantüriers II. 132.
Aventüren II. 117.

Bacchius I. 51.
Ballade II. 99.
Bardiet II. 53.
Beiwörter I. 167. 169.
Beſchreibung II. 19.
Beſchreibendes Gedicht II. 64.
Beſchwörung I. 166.
Betonungsgeſetze I. 27—40.
Bindewörter I. 165.
Binnenreim I. 101.
Blankvers I. 65.
Bluette II. 173.
Bouts-rimes II. 182.
Buchſtabenräthſel II. 185.
Bukoliſche Diäreſe I. 87.
Burleske II. 15.

Cancion I. 138.
Cantate II. 55.
Cantatilenen II. 56.
Cantatillen II. 56.
Cantatinen II. 56.
Canzone I. 137.
Caricatur II. 15. 72.
Cäſur I. 55—58.
Cavatine II. 181.
Charade II. 185.
Charakterſtück II. 171.
Choliambus I. 51. 74.
Chor II. 56. 154. 181.
Choreus I. 48.
Choriambiſche Verſe I. 82.
Choriambus I. 51.
Claſſiſche Poeſie II. 9.
Claſſiſches Epos II. 112.
Coda I. 137.
Colliſion II. 122. 149.
Compoſition II. 31.
Concrete Wörter I. 163.
Conſonantenmalerei I. 157.
Converſationsſtück II. 173.
Creticus I. 51.

Daktyliſche Verſe I. 77.
Daktyl.-ſpondeiſche Verſe I. 82.
Daktylus I. 48.
Detailliren II. 110.
Deutſche Strophen I. 119.
Dezime I. 139.
Dialog II. 137.
Diäreſe I. 56.
Dichter von Allegorien II. 87.
„ „ Balladen II. 105.
„ „ Bardieten II. 54.
„ „ beſchreibenden Gedichten II. 65.
„ „ Dithyramben II. 51.
„ „ Cantaten II. 56.
„ „ Elegien II. 59.
„ „ Epen II. 115. 118 bis 121.
„ „ Epigrammen II. 69.
„ „ Epifteln II. 75.
„ „ Epopöen II. 115.
„ „ Fabeln II. 84.
„ „ Gedankenlyr. II. 64.
„ „ Gnomen II. 66.
„ „ Heroiden II. 60.
„ „ Hymnen II. 48.
„ „ Komödien II. 176.
„ „ lyr. Lebensbildern II. 53.
„ „ Legenden II. 91.
„ „ Lehrgedichten II. 62.
„ „ Liedern II. 39. 40.
„ „ Luſtſpielen II. 176.
„ „ Idyllen II. 98.
„ „ Märchen II. 96.
„ „ Novellen II. 134.
„ „ Oden II. 45.
„ „ Parabeln II. 87.
„ „ Paramythien II. 87.
„ „ Parodien II. 183.
„ „ poetiſchen Erzählungen II. 89.
„ „ Räthſeln II. 185.
„ „ Rhapſodien II. 50.
„ „ Romanen II. 134.
„ „ Romanzen II. 105.
„ „ Sagen II. 96.

Dichter von Satiren II. 74.
„ „ Schausp. II. 178.
„ „ Sinnspr. II. 66.
„ „ Tragödien II. 167.
„ „ Travestien II. 183.
Dichtkunst I. 3. ff. II. 3. ff.
Didaktische Poesie II. 19. 20. 52. 55.
Dijambus I. 51.
Dimeter I. 60.
Dipodien I. 60.
Dipyrrhichius I. 51.
Dispondeus I. 51.
Distichon I. 88. II. 65. 69.
Distribution I. 168.
Dithyrambus II. 50.
Ditrochäus I. 51.
Doppeljambus I. 51.
Doppelpyrrhichius I. 51.
Doppelreim I. 100. 101.
Doppelspondeus I. 51.
Doppeltrochäus I. 51.
Dorfgeschichten II. 98. 133.
Drama II. 136.
Drama i. engern Sinne II. 176.
Dramatische Poesie II. 18. 136 bis 181.
Drang des Dichters I. 11.
Duett II. 56. 181.
Duodram II. 180.

Echo I. 101.
Eigenschaftswörter (Beiwörter) I. 167. 169.
Einheit der Handlung II. 138.
Einheit des Orts II. 140.
Einheit der Zeit II. 140.
Einschaltung I. 165.
Einsilbige Wörter I. 30. 153.
Elegie II. 57.
Elegisches Gedicht II. 58.
Elegisches Versmaß I. 88.
Elision I. 150.
Ellipse I. 164.
Empfindung I. 6. II. 25.
Endreime I. 101. II. 182.
Enjambement I. 114.
Entwickelung I. 138. 150.
Epigramm II. 66.
Epilog II. 150.
Epimythion II. 83.
Epiphora I. 165.
Epische Poesie II. 18. 77—135.
Episoden II. 80.
Epistel II. 74.
Epitheton I. 167.
Epitrit I. 51.
Epopöe II. 112.
Epos II. 105.
Ernste Lieder II. 33.
Ernste Poesie II. 14.
Erotische Lieder II. 35.
Erzählende Rhapsodie II. 102.
Erzählung II. 88. 130.
Exposition II. 68. 148.

Fabel II. 81.
Fabel des Drama II. 137.
Fallende Rhythmen I. 44.
Fastnachtsspiele II. 175.
Fatum II. 153.
Feenmärchen II. 92.
Fingerschlag I. 48.
Fingirter Roman II. 125.
Form, Formen, poet. I. 13. ff.
Frage I. 165.
Freiheitsgesänge II. 37.
Fremdwörter I. 106. 161.
Fuß I. 47.
Füße der Canzone I. 137.

Gasel I. 94. 141.
Gebundene Rede I. 44.
Gedehnte Silben I. 17. 160.
Gegenschlag I. 48.
Gegenstrophe I. 125.
Geistliche Lieder II. 34.
Geistliche Poesie II. 14.
Gekreuzte Reime I. 102.

Gemüth II. 25.
Geſchärfte Silben I. 17. 160.
Geſchichte der Fabel II. 84.
Geſchichte der d. Metrik I. 21.
Geſchichte des Romans II.
Geſchichte der Tragödie II. 167.
Geſellſchaftslieder II. 36.
Ghaſel I. 94. 141.
Gleichklang I. 95.
Gleichniß I. 173.
Gleitender Reim I. 99.
Gliederung der Strophen I. 115.
Gloſſe I. 140.
Glykoniſcher Vers I. 81.
Gnome II. 65.
Götter-Erſchaffung I. 169.
Götter-Maſchinerie II. 112.
Gradation I. 166.
Grundſtrophe I. 124.
Gudrunlied II. 117.
Gudrunſtrophe I. 122.

Handlung II. 137.
Haupthandlung II. 106.
Hauptſtrophe I. 124.
Hebung I. 45.
Held II. 106. 138. 148. 160.
Heldengedicht II. 105.
Hemiſtich I. 135.
Hendekaſyllabus I. 81.
Heptameter I. 60.
Heroide II. 60.
Heroiſcher Vers I. 82.
Heroiſches Epos II. 112.
Hexameter I. 60—82.
Hiatus I. 148.
Hinkjamben I. 69. 74.
Hiſtoriſch. Roman II. 125-132.
Hiſtoriſches Epos II. 118.
Hiſtoriſches Luſtſpiel II. 173.
Hiſtoriſche Tragödie II. 163.
Hochtonige Silben I. 20.
Hof- u. Staatsaktionen II. 132.
Homonyme II. 185.
Humoriſtiſche Poeſie II. 16.
Hymne II. 46.
Hyperbel I. 166.
Hyperkatalektiſch I. 61.

Jambiſche Verſe I. 63—74.
Jambiſch-anapäſt. Verſe I. 80.
Jambus I. 48.
Jambus, hinkender I. 74.
Idealiſirung I. 8. II. 5. 11. 108. 142.
Identiſch I. 12.
Identiſcher Reim I. 100.
Idylle II. 96.
Idylliſches Epos II. 118.
Inciſion I. 56.
Inhalt, poetiſcher I. 13.
Innendeutſamkeit I. 107. 156.
Intermezzo II. 180.
Intriguenſtück II. 171.
Inverſion I. 164.
Jonikus I. 51.
Ironie I. 165.
Irrthümer der deutſch-antiken Metrik I. (Vorwort XII.) 21—26. 42. 45—47. 49—60. 71. 83—85. 89. 114. 127—131. 148—149. 153. 181. 188. 189. 200. 201. 215.
Katachreſen I. 176.
Katalektiſch I. 60.
Katalexis I. 61.
Kataſtrophe I. 150.
Katharſis II. 152.
Kettenreim I. 101.
Kirchenlied II. 34.
Klangſchönheit I. 145.
Klaſſiſche Poeſie II. 9.
Kleiſt'ſcher Hexameter I. 87.
Klimax I. 166.
Klingender Reim I. 99.
Knittelverſe I. 94.
Knoten, dramatiſcher II. 138.
Komiſch II. 14. 16.

Komiſche Lieder II. 33.
Komiſches Epos II. 120.
Komödie II. 168.
Königin der Strophen I. 133.
Kontraſt I. 165. II. 122.
Kothurn II. 155.
Kretiſche Verſe I. 77.
Kriegslieder II. 38.
Künſte I. 3.
Kurze Silben I. 19.

Lange Silben I. 19.
Läufer I. 48.
Lautmalerei I. 156. 96. 107.
Lebensanſchauungen II. 153. 156.
Lebensbild (I. 8.) II. 52.
Lebensdarſtellung I. 8.
Legende II. 90.
Lehrgedicht II. 61.
Leichte Silben I. 19. 155.
Liebe II. 36. 123.
Liebeslieder II. 35.
Liebestragödien II. 162.
Lied II. 28.
Logiſche Pauſe I. 55.
Logogryph II. 185.
Luſtſpiel II. 168.
Lyriſche Poeſie II. 17. 23—76.
Lyriſche Rhapſodie II. 49.
Lyriſches Lebensbild II. 52.

Madrigal I. 134.
Mähre, Märe II. 102. 117.
Makamen I. 93.
Malaiſche Form I. 143.
Männlicher Reim I. 99.
Märchen, Mährchen II. 92.
Maſchinerie II. 79.
Mehrſilbige Wörter I. 28.
Meiſterſonett I. 136.
Melodram II. 180.
Meſſung der Silben I. 16. ff.
Metapher I. 171.
Metonymie I. 171.
Metrik I. 43. ff.
Metrum I. 46.
Miſterien II. 167.
Mittelreim I. 101.
Mitteltonige Silben I. 20.
Moderne Poeſie II. 11.
Moderne Strophen I. 132.
Moloſſus I. 51.
Monodram II. 180.
Monolog II. 150.
Monometer I. 60.
Moral II. 83.
Mythus II. 94.

Nacheinander der Erſcheinungen I. 8.
Nachſtrophe I. 125.
Naive Poeſie II. 7.
Nationalepos II. 113.
Naturgemälde II. 65.
Naturlieder II. 38.
Naturpoeſie I. 10.
Neuheit des Ausdrucks I. 161.
Nibelungenlied II. 114.
Nibelungenſtrophe I. 122.
Nibelungenvers I. 73.
Niedrige Ausdrücke I. 161.
Novelle II. 129. 131.
Novellette II. 130.

Objectiv I. 3.
Objective Poeſie II. 3.
Objectiviren II. 5.
Octameter I. 60.
Octave, Octava-rime I. 132.
Ode II. 41.
Onomatopoeſie I. 156—160.
Oper II. 178.
Opera buffa II. 180.
Opera seria II. 180.
Operette II. 180.
Oratorium II. 56.
Ottava rime I. 132.

Palimbacchius I. 51.
Palindrom II. 185.
Päon I. 51.
Parabaſen I. 80.
Parabel I. 173. II. 86.
Paramythie II. 87.
Parentheſe I. 165.
Parodie II. 183.
Pasquill II. 72.
Pathetiſche Figuren I. 166.
Pauſe I. 55. 58.
Pentameter I. 60. 88.
Peripetie II. 150.
Periphraſe I. 168.
Perſiſche Vierzeile I. 142.
Perſonification I. 168.
Phaläkiſcher Vers I. 81.
Phantaſie I. 5.
Phantaſtiſch-idealiſtiſches Luſtſpiel II. 172.
Pherekratiſcher Vers I. 81.
Photographie d. Sprache I. 163.
Platte Reime I. 102.
Poeſie I. 3. ff. II. 3. ff.
Poetiſche Bilder I. 170.
Poetiſche Epiſtel II. 74.
Poetiſche Erzählung II. 88.
Poetiſche Form I. 13. ff.
Poetiſche Proſa I. 144. ff.
Poetiſche Sprache I. 144. ff.
Politiſche Lieder II. 38.
Polyſyndeſe I. 165.
Poſſe II. 170.
Präſensrede I. 166.
Prädeſtination II. 156.
Prädeſtinationstragöd. II. 157.
Priapiſcher Vers I. 81.
Prolog II. 150.
Proſa I. 12. 144.
Proſodie, Pro'odik I. 15.
Proſopopöie I. 168.
Pſalmen II. 49.
Pyrrhichius I. 51.
Pythiſcher Vers I. 82.

Qualität der Silben I. 27.
Quantität I. 18—41.
Quantitirende Sprache I. 20.
Quartett I. 135. II. 56. 181.

Räthſel II. 184.
Raummeſſung I. 16. 25.
Realiſtiſches Luſtſpiel II. 172.
Recitativ II. 55. 181.
Redefiguren I. 164.
Refrain I. 123.
Reim I. 95—113.
Reimformen I. 100.
Reimſprüche II. 66.
Reimſtrophen I. 119.
Reinheit der Füße I. 50.
Reinheit des Reims I. 118.
Religiöſe Lieder II. 34.
Religiöſes Epos II. 119.
Repetition I. 165.
Reticentia I. 164.
Rhapſoden II. 50.
Rhapſodie II. 49. 102.
Rhapſodiſch II. 50.
Rhythmiſch, Rhythmus I. 43.
Rhythmiſche Malerei I. 62. 69. 87. 91. 154.
Rhythmus der Proſa I. 152.
Ringelgedicht I. 139.
Ritornell I. 135.
Robinſonaden II. 132.
Roman II. 121.
Romaneske II. 102.
Romaniſch II. 99.
Romantiſch II. 9. 10.
Romantiſche Poeſie II. 10.
Romantiſches Epos II. 116.
Romanze II. 99.
Rondeau I. 139.

Sage II. 92.
Sapphiſche Strophe I. 126.

Sapphiſche Verſe I. 89.
Satire II. 70.
Satiriſche Poeſie II. 17.
Satz-Einſchnitte I. 152. 155.
Satzfüße I. 152.
Satzumfang I. 153.
Scene II. 148.
Schauſpiel II. 176.
Scherzhafte Poeſie II. 14.
Schickſalstragödie II. 153. 157.
Schilderung II. 19. 65.
Schillergedankenlyrik II. 62.
Schlagreim I. 102.
Schleuderer I. 48.
Schön, ſchöne Künſte I. 3.
Schuld II. 154. 156.
Schürzung des Knotens II. 138.
Schwachtonige Silben I. 10.
Schwank II. 89.
Schwebender Reim I. 100.
Schwere Silben I. 19. 155.
Senarius I. 70.
Senkung I. 45.
Sentenz I. 166.
Sentimentale Poeſie II. 7.
Serbiſche Trochäen I. 76.
Seſtine I. 137.
Siciliano I. 132.
Silbenmeſſung I. 16. ff.
Silbenräthſel II. 185.
Silbenwägung I. 19. ff.
Silbenzählungsverſe I. 92.
Simile I. 173.
Singſpiel II. 178. 180.
Sinnſpruch II. 65.
Sittenſtück II. 173.
Situationen II. 122. 149.
Skandiren I. 53.
Skanſion I. 53.
Skazon I. 74.
Skolien II. 36.
Sonett I. 135.
Sonettenkranz I. 136.
Spenſer'ſche Stanze I. 134.
Spondeus I. 48. 49.
Spondeiſche Verſe I. 82.
Sprüche, Sprüchwörter II. 66.
Stabreim I. 96.
Stabungen I. 97.
Stanze I. 132.
Steigende Rhythmen I. 44.
Steigerung I. 166.
Stimmreim I. 95.
Stimmungen II. 26.
Stoffroman II. 124.
Streitgedicht I. 140.
Strophen I. 114. ff.
Stumpfer Reim I. 99.
Subjective Poeſie II. 3.
Subjectivität I. 3.
Synekdoche I. 171.

Tabulae votivae II. 68.
Takt I. 47.
Telegraphie der Sprache I. 162.
Tendenzroman II. 127.
Tenzone I. 140.
Terzett I. 135. II. 56. 181.
Terzine I. 134.
Tetrameter I. 60.
Theater II. 145.
Theatraliſch II. 142.
Theatraliſche Wirkung II. 143.
Theſis I. 45.
Tiefstonige Silben I. 20.
Tongrade I. 19.
Tonmeſſung I. 19.
Tonmetrum I. 47.
Tonnachahmende Wörter I. 156.
Tragiſch II. 160.
Tragiſche Schuld II. 153. 161.
Tragödie II. 151.
Trauerſpiel II. 151.
Traveſtie II. 183.
Tribrachys I. 51.
Trimeter I. 60. 70.
Trinklieder II. 36.
Triolett I. 138.
Tritt I. 48.
Trochäiſch-daktyl. Verſe I. 81.

Trochäiſche Verſe I. 74.
Trochäiſch-jambiſche Verſe I. 81.
Trochäus I. 48.
Tropen I. 170.

Uebertreibung I. 166.
Ueberzählige Verſe I. 61.
Umarmende Reime I. 102.
Umfang der Sätze I. 153.
Ungetrennte Reime I. 102.
Umſchreibung I. 168.
Unbetonte Silben I. 20.
Unpaſſende Wörter I. 161.
Unregelmäßige Verſe I. 61. 89—94.
Unſchönes I. 3. II. 12.
Unterbrochene Reime I. 102.
Unvollſtändige Verſe I. 60.
Urſprünglichſte Poeſie II. 21.

Vaterlandslieder II. 37.
Vaudeville II. 180.
Vergleichung I. 173.
Vers I. 53. ff.
Versabſchnitt I. 56.
Versaccent I. 128.
Versarten I. 63.
Verseinſchnitt I. 55.
Versfuß I. 47. 54.
Versfüße I. 48.
Versglied I. 47.
Verſinnlichung I. 7. II. 85.
Verslehre I. 15. ff.
Versmaß I. 46.
Versrhythmen I. 44.
Verſchränkte Reime I. 102.
Verſchweigung I. 164.
Verſtandesräthſel II. 184.
Verwickelung II. 138. 149.
Verwünſchung I. 166.
Vierzeile I. 142. II. 66.
Vokalmalerei I. 96. 158.
Volkslied II. 38. 104.
Volksmärchen II. 94. 95.
Volkspoeſie I. 10. II. 8.
Volksroman II. 133.
Vorherbeſtimmung II. 158.
Vorherverkündigung II. 158.
Vorſchlag I. 58.

Wägung der Silben I. 16. ff.
Weiblicher Reim I. 99.
Weltliche Lieder II. 35.
Weltliche Poeſie II. 14.
Wiederholung I. 165.
Wohllaut I. 145.
Wortfüße I. 47. 152.
Worträthſel II. 184.
Wortverſetzung I. 164.
Würde des Ausdrucks I. 161.

Xenien II. 69.

Zauberoper II. 180.
Zeichen der Metrik I. 46.
Zeitmeſſung d. Silben I. 17. 25.
Zeitromane II. 89.
Zeitwörterwahl I. 168. 169.
Zufall II. 124. 169.

In der Verlagshandlung dieſes Buchs erſchien ferner ſoeben:

Hawaii-Nei.

Ein Bild
aus der Inſelwelt des ſtillen Oceans

in ſechs Geſängen

von

Carl Eduard Fürer.

Eleg. geh. 15 Sgr. Geb. mit Goldſchn. 24 Sgr.

Karl Gerok, der Dichter der Palmblätter, ſchreibt dem Verfaſſer der „Hawaii-Nei“ — mit der freundlichen Geſtattung, von dieſer Zuſchrift „jeden ihm irgend beliebigen Gebrauch zu machen“, — Folgendes: „Schon die Wahl Ihres Stoffes war ein glücklicher Wurf. Bilder aus der Miſſionsgeſchichte: die welttüberwindende Kraft des Evangeliums, die Heldenthaten chriſtlichen Märtyrerthums, die Sitten fremder Völker, die blutigen Gräuel des Götzendienſtes wie die Reſte des göttlichen Ebenbilds, die idylliſchen Züge von Sitteneinfalt und ungeſchwächter Naturkraft auch bei rohen heidniſchen Stämmen, die Naturwunder ferner Zonen von der Eiswelt des Nordpols bis zur üppigen Pracht der Tropenländer — köſtliche Ingredienzien, glühende Farbenvorräthe für die dichteriſche Palette eines chriſtlichen Freiligrath! Sie haben aus jenem weiten Gebiete zunächſt eine **beſonders liebliche und lohnende Parthie poetiſch angebaut** und zwar **nicht nur mit warmer, chriſtlicher Empfindung**, ſondern **auch mit dichteriſchem Geſchmack.** Das Versmaß ſcheint mir ſehr glücklich gewählt und mit Geſchick behandelt. Die klangvollen Strophen, wie ſie beim mündlichen Vortrag Allem nach trefflich wirkten, gehen auch beim Leſen lieblich ein und der ſchön abgerundete Cyclus wird gewiß auch einen größeren Leſerkreis erfreuen und wird, was ich aufrichtig wünſche und hoffe, auch noch manche andere ähnliche Produktion aus Ihrer Feder nach ſich ziehen u. ſ. w. K. Gerok.“

Aehnlich äußerten ſich Emil Frommel, F. Altmüller, ſowie der „Verfaſſer der Vorhofklänge“ u. Andere. „Man weiß in der That nicht“, ſchreibt z. B. Altmüller, „woran man mehr ſeine Freude haben und ausſprechen ſoll, an der ſchönen Naturſchilderung, oder an der innigen Wärme, womit hier mit der Feder eines neuen Prudentius der Sieg des Chriſtenthums beſungen iſt.“

Die „Neue Evang. Kirchenzeitung“ (1867 Nr. 31) aber ſagt: „In edler Sprache führt uns der Verfaſſer ein Miſſionsbild

vor, welches schon an sich überaus geeignet ist, zu fesseln und zu erwärmen, durch die schöne Darstellung aber noch mehr anzieht und anregt. Möchte die dankenswerthe Gabe u. s. w."

In demselben Verlage erschienen auch folgende, ebenfalls vielfacher Anerkennung sich erfreuende Bücher:

Engel Agnes.

(Agnes Bernauerin.)

Ein Lied der Liebe

von

E. Zeippel (Pfarrer in Langendreer).

Fein Papier. Elegant geh. 16 Sgr. Geb. mit Goldschnitt 22½ Sgr.

Gedichte,

christliche und biblische.

Von

Rudolf Stier.

Geheftet. 1 Thlr. 5 Sgr.

Elegant gebunden 1 Thlr. 10 Sgr. und höher.

Aus den Papieren einer Tochter Jung-Stillings.

Inhalt: I. Zwölf Bilder aus der Vergangenheit (aus dem Leben Stillings und des großherzoglichen Instituts in Mannheim). II. Gesammeltes, (Goldkörnlein aus Stillings Schriften, Briefe von Stilling, und auf Stilling Bezügliches von Schenkendorf, Fouqué, Daub, Zaremba, Freiligrath, Göthe). III. Gedichte der Herausgeberin. IV. Aufsätze und V. Erzählungen derselben.

Geb. 22½ Sgr. Geb. mit Goldschn. 1 Thlr. 2½ Sgr.

Der letzte Tag der Woche.

Erzählung aus dem Englischen.

Eingeführt

von

Ottilie Wildermuth.

Geheftet 10 Sgr. Gebunden mit Goldschnitt 15 Sgr.

Album aus dem Wupperthale.

Herausgegeben

von

Maler **J. Richard Seel.**

Mit Originalbeiträgen (Gedichten ꝛc.) von Adolf Schults, G. Reinhart, Emil Rittershaus, Carl Georg, Carl Siebel, L. Wiese und Friedrich Röber, und musikalischen Beigaben des Herausgebers.

Geheftet. Ladenpreis 22½ Sgr., — jetzt 7½ Sgr.

Sagen- und Mährchenwald

im Blüthenschmuck.

(Die beliebtesten Sagen- und Mährchenstoffe

in poetischer Bearbeitung.)

Von

L. Wiese.

2 Bände, Ladenpreis 2 Thlr., — jetzt 1 Thlr.

Westphälische Volkssagen

in Liedern.

Von

L. Wiese.

Geheftet 10 Sgr.

Chatterton,

Von

Hermann Püttmann,

2 Theile.

(I. Leben Thomas Chatterton's, des Wunderknaben von Briſtol. II. Thomas Chatterton's Dichtungen, metriſch verdeutſcht von H. Püttmann.)

Geh. 24 Sgr.

Ueber Volkspoeſie und Umdichtung.

Nebſt umgedichteten Liedern.

Von

A. Wager.

(Eingeführt von Levin Schücking.)

Geh. 22½ Sgr. Schön geb. mit Goldſchnitt 1 Thlr. 5 Sgr.

Die claſſiſchen Dichtwerke des Alterthums und des Mittelalters

in ihrer religiös-ſittlichen Bedeutung.

Von

Jul. Diſſelhoff.

Geh. 5 Sgr.

Griechentum und Chriſtentum,

oder:

Der Vorhof des Schönen und das Heiligthum der Wahrheit.

Von

Dr. J. G. Seibert.

Geh. 24 Sgr.

Geistlich Nachspiel zur Tragödie Faust. Von Prof. Dr. Karl Rosenkranz. Geh. 12½ Sgr.

Gotthold's Gelegenheits- und Gleichniß-Andachten oder **erbauliche Parabeln.** Von M. Chr. Scriver. Unverfälscht verjüngt und als Schatzkästlein auf alle Tage des Jahres geordnet. Fünfte verbesserte Auflage, 28ste von „Gotthold's zufälligen Andachten." Geh. 20 Sgr., jetzt nur 10 Sgr. Eleg. geb. 15 Sgr. Eine Oktav-Ausgabe, mit Stahlstichen, schön gebunden 1½ Thlr.

Die Lieder in den historischen Büchern des alten Testaments, neu übersetzt und erläutert. Für gebildete Verehrer der heiligen Schrift. Von Dr. K. H. Sack, Oberconsistorialrath und Prof. ꝛc. Geh. 22½ Sgr.

Jahrbuch für Kunst und Poesie. 1843. Mit Beiträgen von C. Duller, C. Fortlage, E. Geibel, K. Gutzkow, G. Herwegh, N. Lenau, E. Mörike, J. Mosen, W. Müller, E. v. Niendorf, R. E. Prutz, K. Simrock, L. Wiese, L. Wihl u. A. Herausgegeben von L. Wihl. Cartonnirt 2 Thlr., jetzt nur 15 Sgr.

Der ewige Jude. Didactische Tragödie von W. Jemand. Geh. 20 Sgr., jetzt 10 Sgr.

Jedem das Seine! Ein Lustspiel. Von E. Karoli. Geh. 11¼ Sgr., jetzt 5 Sgr.

Die Hyhelienritter. Eine Novelle von derselben. Geh. 12½ Sgr., jetzt 5 Sgr.

Poetisches Kleingewehrfeuer. Epigramme, Reimsprüche ꝛc. von Jan Pol, K. G. Korte, W. Jemand ꝛc. Geh. 10 Sgr., jetzt 5 Sgr.

Die Wupper, in Liedern und Sagen. Von L. Th. Sauer. Geh. 15 Sgr. Geb. m. Goldsch. 24 Sgr.

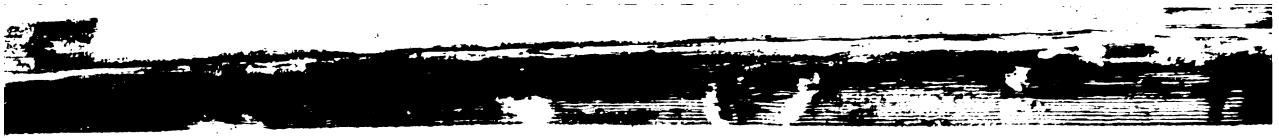
Erzählungen. Von Dr. Pustkuchen-Glanzow. 1) Memento-mori, 2) Roderich, 3) Der Günstling des Mondes, 4) Der Zögling des Paradieses. Geh. 18¾ Sgr., jetzt 7½ Sgr.

Zeit und Ewigkeit. Eine Betrachtung aus dem Gebiete religiöser Speculation. Von Dr. Fr. Fabri. Mit einer Zugabe der Verlagshandlung: **„Die Zeit an sich“**, Betrachtung vom Verfasser der Vorhofklänge. Geh. 12 Sgr.

Die politischen Ereignisse des Sommers 1866. Ein Wort zur Verständigung und zum Frieden zwischen Nord- und Süddeutschland. Von Dr. Fr. Fabri. Geh. 15 Sgr.

PN 1044 .L36 C.1
Poetik :
Stanford University Libraries
3 6105 036 585 540

PN
1044
.L36

DATE DUE

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA
94305